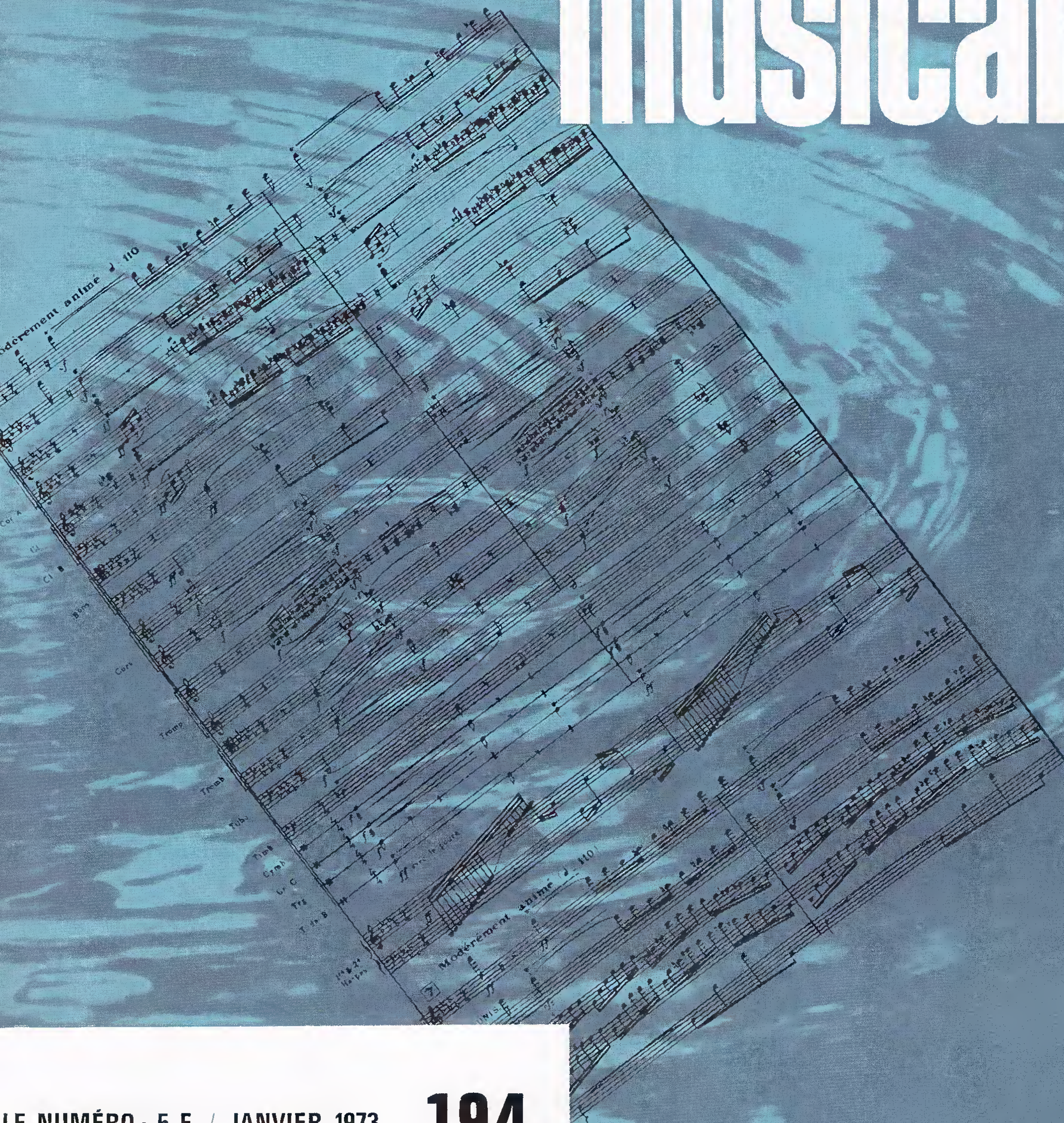
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / JANVIER 1973 **194**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ

Directeur : A. MUSSON

---

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Sommaire

Pages :

4/132 Summer et ses successeurs
Mme Decaillot

7/135 Tannhäuser : Les Pèlerins de l'impossible
Michel Guiomar

14/142 Edouard Lalo : Symphonie espagnole
Jacques Allin

20/148 Pédagogie active
Aline Pendleton

22/150 Littérature au C.A.E.M.
Yves Hucher

24/154 Le baccalauréat de technicien musique

26/154 Bela Bartok : Le 5e quatuor
Olivier Corbiot

31/159 Théorie physique de la production des sons harmoniques
Daniel Humbert

35/163 Notre discothèque
Jean Maillard

39/167 Chroniques azuréennes
Yves Hucher

42/170 Ouvrages d'enseignement
Henri Barrail

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

"L'Education Musicale"
et son Directeur vous présentent
leurs meilleurs voeux
pour vous et les vôtres

Nous recevons constamment de très nombreuses correspondances élogieuses mettant l'accent sur la tenue de la revue, les services qu'elle rend et la qualité des textes.

Nous sommes infiniment touchés par ces marques de sympathie et nous engagent à poursuivre nos efforts dans la voie choisie.

Nous n'y manquerons pas.

Et, pour vous être agréable, nous offrons à chacun de vous, amis lecteurs, un service de deux abonnements gratuits de trois mois.

Pour ce faire, veuillez nous indiquer deux noms et adresses (en caractères d'imprimerie).

N'oubliez pas de nous indiquer en outre vos nom et adresse pour nous permettre d'indiquer aux bénéficiaires l'origine de ces services d'abonnement.

***

Le prochain numéro fournira toutes indications concernant les Rencontres Internationales de Bayreuth destinées à la Jeunesse.

Celles-ci pour 1973 comportent une création importante qui ne manquera pas de provoquer un très grand intérêt.

A la session de Bayreuth, s'ajoute un séjour artistique et touristique en France.

Tous les jeunes qui vivent d'art durant 3 semaines à Bayreuth, pourront poursuivre en France cette activité artistique à laquelle se joindront durant une dizaine de jours d'autres manifestations culturelles.

Cette innovation est due à Herbert Barth, fondateur et directeur des Rencontres de Bayreuth, à André Musson et au Commissariat Général au Tourisme.

Guettez donc le prochain numéro qui vous apportera toutes indications.

Mme DECAILLOT

SUMER ET SES SUCCESSEURS (1)

Les gestes consacrés gardent leur signification, venus de la proto-histoire ; telles sont les libations après la chasse. Celles-ci sont dues sans doute au désir naturel d'étancher sa soif après un exploit sportif fatiguant et celui, plus mystique, d'associer à la victoire et à la satisfaction la puissance invoquée. Excellent moyen peut-être aussi, quand le sentiment communautaire s'estompe, d'éviter la jalousie entre chasseurs. Ainsi voit-on encore au VII[e] siècle, le roi Assurbanipal offrir des libations face aux « Chasseurs au lion mort » et à deux harpistes. Ce roi aussi se repose dans son jardin, avec la reine, en écoutant une instrumentiste du palais — alors que pend, dans un arbre, la tête d'un ennemi décapité. Que peut chanter sur sa harpe la musicienne près de ce trophée horrible ? si ce n'est la gloire de son maître.

Les personnages importants ont leurs musiciens ou font eux-mêmes de la musique. Le peuple continue ses célébrations. Les animaux danseurs et musiciens caracolent toujours sur les murs. Ainsi les styles ont peu changé ; peut-être ont-ils pris une certaine raideur, presque un « académisme », que la musique dut suivre. Cependant, comme le dit, non sans humour, l'archéologue André Parrot : « Les rois lui ont donné (à la musique) une nouvelle mission... celle de fortifier le zèle des soldats... » ce qui valut à la sculpture le « Trompette de Ninive » et les quatre musiciens, face à face deux par deux, dansent, malgré leurs longues robes, un pas d'allure martiale.

Peuple sans cesse en guerre, par désir de l'Etat d'affermir sa puissance vis-à-vis de ses voisins...

Peuple ayant peur de la mort et le goût de l'action d'éclat, chantant toujours (et continuant de l'écrire) la geste de Gilgamesh, le héros qui cherchait l'herbe de vie éternelle plus d'un millénaire auparavant...

« Si au moins je mourais comme on tombe au combat

« Mon ami, celui qui tombe au combat est béni... »
donc, Peuple acceptant la guerre comme un défi à la mort inéluctable par une recherche de la mort volontaire « glorieuse », partageant d'ailleurs cette conception avec ceux contre qui il lutte.

L'aristocratie fait peser lourd sur le peuple l'esclavagisme, drainant les ressources. Elle aime la richesse et les honneurs et la guerre les lui donne. Ce qu'Inana prenait par ruse, les Assyriens, souvent vainqueurs, l'exigent comme tribut. Ils demandent des musiciens aux peuples vaincus... excellent moyen d'interprétation, d'osmose musicale. Sacrifiant sans cesse à leurs dieux, ils admettent ceux des autres peuples puisque nous trouvons au Psaume 137 le chant des prisonniers amenés de Judée :

« Sur les bord du fleuve de Babylone
« Nous étions assis et nous pleurions
« En nous souvenant de Sion.
« Aux saules de la contrée
« Nous avions suspendu nos cithares.
« Alors nos vainqueurs nous demandaient des chants. »

Mais ce jour-là, les vaincus sans doute ne chantèrent pas :

« Comment chanterions-nous un chant de Iavhé sur
[un sol étranger. »

Ce silence, à lui seul, n'est-il pas l'énoncé de toute une conception religieuse, philosophique, politique ? Il est peut-être la rupture entre le vieux monde du sacré et celui, religieux d'où nous sommes issus. Cependant, sur plusieurs bas-reliefs, nous voyons des prisonniers jouant de la harpe et de la lyre. Sans doute il est vrai y étaient-ils contraints car les rites assyriens assimilèrent les prisonniers à leurs célébrations, comme nous le verrons plus tard, au chapitre des Hébreux.

Toute cette musique, fort variée par sa destination même, nous reste inconnue. Une chose est certaine : Pour tous les peuples, tant que l'imprimerie ne fût pas inventée, c'est-à-dire tant que l'instruction et, surtout, la formation de l'individu ne fut pas basée sur le livre, la mémoire et l'invention eurent un rôle bien plus important que de nos jours.

Les premiers musiciens de jazz, ignorant la lecture musicale, peuvent nous donner une idée approximative des évolutions musicales du passé. Il suffit de penser à l'adhésion collective des noirs à la mélodie et au rythme pour se représenter ce que pouvaient être les grandes fêtes religieuses telles que celle de Kichi. C'est sans doute sans se tromper que l'on imagine des improvisations sur un thème sacré, mais s'en éloignant de plus en plus au long des heures. Une partie de ces improvisations pouvaient être sans lendemain : une autre devait passer dans une sorte de répertoire populaire, transmis de mémoire, dont il reste peut-être quelques traces dans le folklore des peuples vivant actuellement sur ces mêmes lieux.

Il est bien certain cependant que les musiciens des grands temples et des « rois » cherchant à se perfectionner dans le chant et le jeu instrumental, soit par vocation musicale et sacerdotale, soit par vanité (dont certains ne furent sûrement pas dépourvus), élaborèrent une science musicale. Ils durent se transmettre leurs connaissances de mémoire, de génération en génération, puisque la fonction était héréditaire. Peut-être, comme il arrive dans toute caste close, étaient-ils jaloux de leur savoir (au risque d'en limiter l'évolution générale) et, pour cela ne l'écrivant pas. Peut-être l'intention, l'expression tenaient-elles une place si importante qu'elles eussent été difficiles à transcrire et semblé dénaturées aux musiciens sumériens, comme le paraîtraient de nos jours (s'ils étaient écrits), certains chants noirs ou indiens, à des musiciens de l'Afrique ou de l'Inde. De plus le caractère sacré interdisait peut-être que certaines œuvres soient écrites. Peut-être enfin, les noms des dieux, les nombres qui les représentaient avec leur équivalence cosmologique. constituaient-ils toute une échelle sonore, donnant des indications suffisamment précises aux initiés.

---

(1) Voir « L'E. M. » n° 193, décembre 1972.

Comme on le voit, là encore, tout n'est que supputations, car le nombre de documents est infime. Ceux-ci sont cités par M. André Parrot dans son livre : « Assur » et par M. Machabey dans « La Notation Musicale » ; un autre encore par W. Wiora. Qu'ils soient du XVe, XIe ou IXe siècle avant notre ère, découverts à Assur, à Bagdad ou à Sippar, sous forme de tablettes ou de cylindres, la disposition est la même sur les divers documents. Ils sont divisés en trois colonnes ; un poème en sumérien « La création du Monde » est écrit dans la première ; sa traduction en Assyrien emplit la seconde. La troisième colonne contient la musique sur laquelle on chantait le poème... musique se présentant sous la forme de caractères cunéïforsyllabiques araméens. La série de ces « notes » pourraient correspondre, comme nous le lisons dans le livre de M. Machabey, aux vingt-deux cordes d'une harpe couramment employée à cette époque dans tous les pays à civilisation évoluée. Avons-nous là l'origine d'une notation qui se serait transmise fort loin. Des similitudes sini-indo-européennes relevées par certains musicologues leur permettent d'avancer cette idée d'une communauté d'origine. Les documents ont été transcrits musicalement par l'Allemand Kurt Sachs et par l'Anglais Galpin. Il semble que ces transcriptions donnent encore lieu à quelques controverses ; mais peut-être d'autres documents à déchiffrer seront-ils découverts, et parmi eux, un qui sera la « Pierre de Rosette » de la musique. Et aussi, de très longues, très patientes et savantes recherches et comparaisons des chants populaires et religieux de tout le Moyen-Orient (héritier lointain de Sumer) avec toutes les transcriptions possibles des documents, feront-elles obtenir des résultats complets et définitifs. Il s'agit-là, bien entendu, d'un travail d'une difficulté prodigieuse et de très longue durée.

Nota : L'article de M. Sillamy paru dans l'Education Musicale » n°s 181 et 182 en 1971, donne une analyse remarquablement intéressante et documentée de la musique sumérienne et de sa « descendance ».

Beaucoup plus aisée et plus riche est la documentation concernant les instruments. Les très belles photographies de bas-reliefs, de cylindres et œuvres d'art diverses qui illustrent le livre « Assur » de M. A. Parrot, nous en donnent de multiples exemples... dont certains sont fort curieux.

Datant de la première moitié du IIIe millénaire, nous voyons d'étranges harpes ou lyres ? portées à l'horizontale par des hommes, assis ou marchant. La base de l'instrument est serrée entre coude et corps. Les cordes au nombre de cinq ou sept sont écartées en éventail parallèlement au sol, et abaissées en angles à leur extrémité, sans doute pour ne pas blesser le musicien précédent dans les défilés. Le mot cordes doit être impropre ; pour que l'instrument ait cet aspect, il s'agit plutôt de tringles métalliques ; ce qui nous explique : « Ils frappent pour elle la lyre », de l'hymne à Inana, « déesse d'Uruk ».

Ce ne sont plus des sculptures, mais des objets réels que les deux harpes, les quatre lyres entières, ainsi que des morceaux de plusieurs instruments retirés de la « Nécropole royale » d'Ur. Lyres et harpes sont de véritables merveilles. Voici la description que M. André Parrot donne de l'une d'elles, en commentaire aux photographies reproduites dans son livre :

La harpe la plus intéressante provient de la tombe de la reine Schubad. Sa caisse de résonnance de forme rectangulaire était bordée d'une bande de mosaïque (lapis-lazuli, coquille et pierre rouge) et ornée en figure de proue, par une tête de veau en feuille d'or sur âme de bois ; chevelure et barbe en lapis-lazuli. L'instrument avait onze cordes fixées par des clous d'or à un bras vertical. » Quant à la lyre : « La plus célèbre est la grande lyre d'or du Puits de la mort, ornementée d'une bordure et panneau de mosaïque... » « et d'une extraordinaire tête de taureau en or, très en saillie... Elle avait huit cordes et vraisemblablement l'emplacement d'une pédale. »

Une autre est à onze cordes, plaquée d'argent, à clous d'argent, ornée d'un cerf, en même métal. Peut-être l'animal ornant les lyres et les harpes était-il un symbole rituel ; peut-être aussi indiquait-il le timbre de l'instrument car le nombre des animaux est limité et ce sont toujours les mêmes : taureau, vache, veau ou cerf.

D'après l'implantation des clous, les instruments trouvés à Ur ont des cordes parallèles. C'est une grande harpe à cordes parallèles également, terminée par une pointe reposant sur le sol, comme un violoncelle, que l'on voit illustrant « l'Histoire de l'humanité », le livre publié sous la direction de l'U.N.E.S.C.O. Mais tous les instruments ne sont pas montés de cette façon. Ainsi, sur la Harpe de la reine Shubad, l'un des panneaux décoratifs illustrant l'épopée de Gilgamesh nous montre, jaillissant du dos d'un bœuf, les huit cordes en forme d'éventail d'une harpe que fait vibrer un âne assis ; en face de lui, un ours debout scande le rythme tandis qu'à ses pieds un petit chacal agite un sistre (instrument à percussion fait de plaques de métal glissant sur une tige fermée, ou de petits coquillages — ou cymbalettes — se déplaçant sur des barres métalliques aux extrémités enserrées dans la tige). C'est également une harpe aux cordes obliques qui est représentée sur la pierre dite « Stèle de la Musique », « Stèle liturgique », ou encore « Stèle de Goudéa » qui était « Patési », roi-prêre de Lagash (autre ville de la Mésopotamie vers 2300-2100 avant notre ère. Ces harpes semblent être une évolution logique de l'instrument en forme de fourche au début du millénaire. Peut-être ont-elles marqué le passage de la corde frappée à la corde pincée, car il y eut certainement évolution du jeu en même temps que de l'instrument. Mais le jeu frappé ne fut pas totalement abandonné. Un examen minutieux des musiciens prisonniers d'Assurbanipal au VIIe siècle, nous montre l'un d'eux jouant d'une lyre aux cordes posées sur des plans différents et de diamètres fort inégaux — certaines semblent très grosses — ; il joue au moyen d'un curieux maillet oblong, au bout effilé, qui pouvait servir à frapper comme à pincer les cordes.

Revenant au IIIe millénaire, nous voyons bien d'autres formes encore : de grandes harpes, carrées ou rectangulaires, surmontées dirait-on de un ou plusieurs triangles. Cet instrument devait nécessiter lui aussi l'emploi d'un maillet ou tout au moins d'un plectre solide. (Un tropaire du XIe siècle de notre ère, manuscrit de la Bibliothèque Nationale, nous montre un instrument très proche.) D'autres sont plus curieux encore : ils ont une base en forme de vase, qui devait être fort lourde pour assurer l'équilibre de l'élément.

De cette base partent en s'écartant comme des tiges, des lignes légèrement courbes qui semblent être plutôt des lames de métal que des cordes, étant donné leur mouvement et le fait que rien ne les relie en leur partie supérieure. On peut se demander si l'idée de cet objet sonore ne serait pas venu du bruit des palmes sèches car il existe une très belle et très étrange sculpture où un « Eukidon », homme-dieu-taureau, a l'air d'écouter

les vibrations d'un grand tronc de palmier aux branches dépourvues de feuilles.

C'est dans la Nécropole royale d'Ur que l'on a trouvé une flûte double à huit trous, en argent. Elle est à anche double comme notre hautbois. Il y a de nos jours, en Grèce et en Yougoslavie, des flûtes doubles ayant ce même nombre de trous ; mais elle sont sans anche et n'ont donc pas du tout le même son... et elles sont non pas en argent, mais en bois. De la même provenance, donc de la même époque, est un flûte de Pan, ce curieux instrument à vent, fait de roseaux creux assemblés, d'où l'air doit ressortir par l'embouchure, car les tuyaux de longueurs égales sont bloqués à l'intérieur, à des hauteurs différentes. C'est de cet instrument que, près de deux mille ans plus tard viendra l'orgue.

D'autres flûtes étaient en usage. Goudéa en recommande l'étude. Peut-être est-ce pour cela qu'on en voit une sur sa Stèle, mais le détail en est peu discernable. Les textes parlent d'« instrument à sept trous », de « longue flûte », de « grand roseau », autant d'insruments différents sans doute. Les trompes et les trompettes sont connues depuis longtemps. Avec l'évolution des « âges » des métaux, après avoir été de bois elles furent de bronze, puis d'argent ; plusieurs ont été retrouvées. Sur la Stèle de Naram-Sin, roi Kassite du XXIV[e] siècle avant notre ère, devant le roi vainqueur foulant aux pieds les ennemis morts — dont l'un tombe au long de la montagne — la suite du roi vaincu demande grâce. Au premier rang, le joueur de trompette semble tendre son instrument. Peut-être ces musiciens, comme en notre Moyen-Age, étaient-ils très recherchés.

Enfin, sur un bas-relief de Mari — autre ville mésopotamienne — sont représentés deux joueurs de cor, un peu maladroits dans leurs vêtements, coiffés d'une toque froncée. Leur costume nous porte à croire qu'ils sont étrangers à Sumer ; le cor viendrait d'un autre peuple, peut-être des Hittites ? Nous pouvons nous demander si c'est à cette époque ou un peu plus tard (ou beaucoup que tôt que naît la coutume de briser l'embout du cor et de le mettre dans la tombe du musicien. Pour différencier et donner le maximum de valeur à son instrument, chacun d'eux en modelait avec soin l'embouchure, ce qui lui donnait un sens mythique, représentatif de celui qui s'en servait. Quant aux luths, leur forme incite à penser que les premiers eurent pour caisse de résonnance une carapace de tortue ou la moitié d'un fruit évidé.

Tous ces instruments étaient employés en solistes ou en ensembles. Dans des scènes de banquet, nous voyons un harpiste et deux chanteuses frappant des mains ; ailleurs un lyriste et deux femmes cymbalistes accompagnant trois chanteuses ; enfin, à Ninive, au IX[e] siècle deux instrumentistes au psaltérion, un au tambourin et deux à la flûte double jouent pour une princesse solitaire devant des nourritures entassées. La musique était-elle déjà pour elle seulement un « un art d'agrément » ? ou une consolation ?

Ainsi, pendant près de trois millénaires, entre le Tigre et l'Euphrate, puis traversant l'Anatolie, gagnant jusqu'à la Phénicie, eurent lieu d'incessants et stupéfiants mouvements, échanges et commerces entre peuples. Vainqueurs et vaincus, nomades ou sédentaires, libres ou tributaires, suivant leur propre conception de la vie et des divinités, tous acquièrent ou subissent, conservent et remodèlent une civilisation venue des grands principes d'Enki. Changeant seulement leur nom, ils se transmettent les dieux ; peut-être dans des buts politiques, évitant ainsi les heurts, aidant de cette façon à une large unification intellectuelle et morale.Les mêmes raisons peuvent expliquer l'adoption d'un héros commun — car tous ces peuples perpétuent le chant épique de Gilgamesh, puisque les plus anciens fragments sont sumériens (— III[e]mil.) et les derniers babyloniens (VII[e] siècle). La légende subsistera encore, mais transposée, embellissant l'histoire d'Alexandre de Macédoine à qui l'on attribue maintes attitudes du héros de Sumer.

Alors, rajeunie, traversant les siècles, abandonnant ses lieux d'origine avec son nouveau personnage, cette épopée va être le trait d'union entre le vieux monde et la chevalerie du Moyen-Age européen, rejoignant nos chansons de geste. Ainsi, il fallut l'invasion du Macédonien pour que cette civilisation éclate et que des bribes en soient projetées jusqu'à nous. Eclats brillants dont pendant bien longtemps on méconnut la véritable origine. Il est hors de doute que la musique ait subi les mêmes influences. Par la permanence de celles-ci dans les musiques religieuses, par l'influence de ces dernières sur la musique populaire, il se peut que nous entendions encore quelques fragments, tout au moins une intention, un souffle, venus de la lointaine Sumer.

Nota. — C'est ce que mettent au jour les recherches des musicologues contemporains. Là encore, on doit se reporter à l'essai de M. Sillamy paru dans « l'Education Musicale », particulièrement au numéro de novembre 1971.

LES CONCERTS DE MIDI

DANS L'AMPHITHEATRE DE L'INSTITUT
DE MUSICOLOGIE, 3 rue Michelet - 75006 PARIS

A 12 h 30

VENDREDI 12 JANVIER : Musique traditionnelle d'Asie par le Centre d'Etudes de Musique Orientale (Chine, Iran, Vietnam). Avec le concours de TRAN VAN KHE, CHENG SHUI CHENG, Djamchid CHEMIRANI.

— Présentation des œuvres et des instruments par TRAN VAN KHE.

VENDREDI 19 JANVIER : Lily LASKINE, harpiste, Colette LEQUIEN, altiste, Alain MARION, flûtiste.

— J.Ph. RAMEAU - J.S. BACH - C. DEBUSSY - M. RAVEL.

VENDREDI 26 JANVIER : Cl. MAILLOLS, pianiste.

— W.A. MOZART - R. SCHUMANN - C. DEBUSSY - KEIKO MATSUNAMI, lauréate du Concours International Maurice MARECHAL.

Avec le concours de Yuuko SATO, pianiste.
— J.S. BACH - C. DEBUSSY - A. CAPLET.

Avant le concert : BUFFET (non compris à partir de 11 h 45).

Places : 6 F - Etudiants : 5 F. Abonnements (5 Concerts) 25 F - Etudiants : 20 F. Carnets collectifs (5 places pour le même concert) 25 F - Etudiants 20 F.

Michel GUIOMAR

BAYREUTH 72 · Solitude créatrice et Société

TANNHAUSER : *Les Pèlerins de l'impossible* (*)

En fait, nous n'avons pas vu l'exacte réalisation de Götz Friedrich ; après trois soirées, la scène finale, trop violemment critiquée, a été modifiée, qui, refusant le miracle et la Foi victorieuse, s'actualisait dans un climat profane et quotidien de cortège-témoin de la seule solution marxiste à la solitude de l'artiste (1). G. Friedrich n'a donc pas désiré de la même manière ce que nous annoncions précédemment, qui se ressent avec évidence parce que la musique elle-même et le texte en portent si lourdement l'expression que toute mise en scène s'y soumet fatalement : la nécessité irrécusable de la solitude du créateur face à toute société, et même la néfaste présence de celle-ci. La liberté créatrice, autrefois rêvée par Tannhäuser échappé à l'influence de ses pairs Maîtres-Chanteurs, ne lui est pas venue non plus de la séduction lassante de Vénus et de sa Cour ; elle ne peut être donnée par l'assemblée traditionnelle de la Wartburg ou par le monde de la Foi des pèlerins et si l'amour d'Elisabeth recrée en lui dans un étrange contrepoint du Désir et de la sublimation, le lyrisme égarant acquis près de Vénus, la réalisation elle-même, l'identification de l'homme créateur et de son œuvre ne se fait que dans le chant final de la Mort. C'est, déjà noircie du pessimisme des drames qui suivront, une situation dramatique première, sur laquelle se reconnaîtra le rôle de structures musicales assurant à la progression de l'action un rythme de la fascination sociale et de la désillusion. A ces données la scénographie de G. Friedrich reste attentive, dont les conséquences peuvent se rassembler en quelques grands traits : élargissement de la fonction dramaturgique de la musique jusqu'à conférer aux Préludes des trois actes un jeu scénique ; un jeu d'ambivalences et d'ambiguïtés, dont les êtres et objets scéniques aggravent la signification implicite de la musique ; une magnificence orgueilleuse dont les contraintes sociales, provoquées par ces êtres et ces objets, s'accusent elles-mêmes ; imminence et présence de la Mort. L'idéal apparent serait l'étude séparée de ces aspects, si nous écrivions une esquisse de scénographie appliquée qui éclairerait successivement les intentions ; ce n'est pas notre propos, mais le concours vivant des éléments, et donc de la musique et du texte, de la dramaturgie totale wagnérienne vers l'idée commune, le destin artistique face à la société, et notre voie ne doit guère s'écarter du climat total de chaque acte.

***

Une idée générale de Friedrich est de lever le rideau dès le début des préludes des trois actes : l'action est ainsi immédiate, mais non dans une pure avance visuelle sans fondement. Dans cette expansion, le drame, saisissant la seule donnée orchestrale thématiquement annonciatrice, porte au devant même de sa réalisation une symbolisation préparatoire qui, accordée à l'intention wagnérienne des ouvertures et préludes, en restitue le climat, comme une extériorisation de poème symphonique intérieur, psychologique. Ce parti-pris de Friedrich de tenter une transgression est des plus justifiables, car tout drame musical est la cristallisation scénique d'un appel sonore intérieur ; ce n'est pas le prélude qui prépare l'auditeur à la scène, c'est la scène qui accomplit la vocation à paraître des fantasmes initiaux, c'est-à-dire les fascinations thématiques dominantes dont s'est construit le prélude. Il n'est donc pas surprenant que les apparitions scéniques des trois préludes soient des expressions de solitude ; nous pouvons en dire quelques principes :

— Dans l'accord nécessaire du jeu de scène et du décor, ce qui anime ces préludes en tel lieu privilégié du plateau, établit des échos explicites non seulement entre ces trois « avant-scènes », mais aussi entre les gestes accomplis en chacune d'elles et ceux par lesquels dans les scènes habituelles la scénographie retrouve et fait agir ces gestes, ces lieux, objets et thèmes musicaux, préalablement désignés dans les préludes. Il est donc utile de dire brièvement la double fonction, de solitude et d'illusion sociale, des éléments scéniques : Actes I et III ont un même schéma initial d'extériorité se nuançant selon les scènes, à la fois forêt et plaine de la Wartburg ; le plateau, un croisement de trois surfaces, privilégie le foyer même, le centre de cet ensemble. L'acte II, tout intérieur, garde le même parti exact, mais haussé au sommet, symbolique, de 14 marches. En ce foyer triangulaire central, nous verrons jouer les contraintes, les illusions, les défaites. Vénus y apparaît, la chasse des chevaliers l'entoure, Elisabeth s'y immobilise au prélude II contre le lutrin des chanteurs, s'y abîme au prélude III ; Tannhäuser y meurt. En bord de scène, aux actes I et III, un sommaire oratoire rustique ; plus près de nous encore, séparé de la scène, un podium sur lequel Tannhäuser, à plusieurs reprises s'isole totalement, se réfugie, s'exile. Un fond de scène, assez schématique pour être, selon l'éclairage, forêt de cauchemar ou de lumière, support d'apparitions fantastiques, ou décoration intérieure de château.

— Les présences solitaires animatrices de ces préludes s'offrent ainsi comme des tentations de Doubles, les

* Voir **L'Education Musicale** n[os] 191 - 192, novembre et décembre 1972.

unes pour les autres : Tannhäuser, fuyant le monde, au Ier acte ; Elisabeth, joyeuse entrée d'attente au IIe acte ; Elisabeth, au IIIe acte, si différente dans son attente, et peut-être son pressentiment de l'inutile espoir, qu'on douterait d'elle. Le fait seul de dire ces présences en dénonce l'imperfection : Tannhäuser, Elisabeth, **et donc,** enfin, Elisabeth **et** Tannhäuser réunis, la vierge et le maudit, en une union que la scénographie peut à la fois signifier violente et sublimée.

— La musique naguère non scénographiée étant ici représentée, un lien se trouve désormais entre ce que les thèmes arrachés à l'œuvre par les préludes supportent ici et les thèmes dans l'œuvre : ainsi quand Tannhäuser au début du prélude I entre sur le thème des pèlerins, il accomplit lui aussi un pèlerinage, celui de l'impossible et ce thème se charge de la double destination de la Foi traditionnelle et de la liberté, fût-elle le sensualisme du Venusberg auquel il introduit. Tout le voyage intérieur qui va de la Foi et de la Wartburg de naguère à Vénus s'éclaire et l'univers dans lequel vient Tannhäuser y trouve une nouvelle sacralisation païenne, grâce à laquelle le ballet se confirme sa justification. Davantage, quand le prélude du IIIe acte met admirablement en scène l'angoisse d'Elisabeth, le rappel de ce thème des pèlerins y puise encore une signification semblable : elle s'engage aussi vers un destin et nous savons lequel, un Au-delà, non pas de volupté comme Tannhäuser, mais de la Mort, à supposer qu'il soit différent. Une ambiguïté vient enrichir ce chant qui donne même au pèlerinage de Rome une possibilité d'errement : quand Tannhäuser part nous ne sommes plus certains qu'il ne s'agisse pas d'une fuite en avant.



L'**Ouverture** qui, dans la version parisienne de 1861 exclut nécessairement le retour en coda du thème des pèlerins et s'enchaîne au ballet, voit donc l'entrée immédiate de Tannhäuser, bien avant que s'ouvrent les visions du Venusberg. La scène mimée rassemble l'aventure déjà ancienne de Tannhäuser, d'abord en forêt, à peine évoquée en mur-décor de frondaisons de pampres lourdes, sa fuite de l'univers médiéval, sa première solitude, son renoncement au monde, son entrée en fantastique : Entrée très belle, à la fois tragique par le débat visible de l'artiste brisant sa lyre, et grandiosement créatrice sous le thème choral, qui, loin de la soumission et de l'espérance qu'il traduira, chante ici le désespoir et une nouvelle espérance de création. On pense au Dante de la **Divine Comédie,** voyant s'ouvrir l'autre monde, « Car j'avais quitté le bon chemin ». Ce fait est d'une immense portée : en accaparant ainsi le thème religieux, Tannhäuser lui donne sa première signification, donc celle qui dans un renversement de priorités agira sur nous, à demi inconscients, à demi consentants. Nous entendons que l'errance est voulue comme une fuite de la société familière, rassurante, et une entrée dans un monde hors du Monde. Puisque, nous l'apprendrons, le fait remonte à plusieurs années, la puissance dramaturgique de cette actualisation scénique de l'autrefois lointain est immense, selon le procédé exact du grandissement épique et mythique de toute aventure humaine par un au-delà imposé de la croyance et du vraisemblable. L'important n'est plus de savoir si la présence d'une divinité antique en tradition chrétienne et en connaissance rationnelle du monde est acceptable ou si la croyance au miracle médiéval né de la Foi peut s'admettre dans notre société moderne, mais de reconnaître ce que le seul souffle vivifiant des mythes représente dans l'attitude humaine déchirée entre ses instincts contraires. S'établit en effet l'identification rapide du chanteur, de l'artiste, de la lyre ; brusquement un geste initial, désespéré et pourtant d'espérance d'une autre aventure, déterminant, provocateur ; le visage apparaît dans le cadre de la lyre qui devient prison, les cordes se faisant barreaux ; première attitude et image scéniques éloquentes : elles montrent une intention de jouer de l'objet en préservant une ambivalence du phénomène et ainsi l'ambivalence de tout symbole ; toute la direction de G. Friedrich jouera de ces convergences signifiantes, parfois en apparence antagonistes, de symboles et de métaphores visuelles. Aussitôt les mythes surgissent du Légendaire, en aggravant l'implication wagnérienne, s'extériorisant sur scène. La Lyre rejetée par Tannhäuser étouffant dans la prison médiévale, c'est rigoureusement le rejet de l'**apollinisme** et ce qui surgit immédiat, conséquence dramaturgique absolue, est l'autre face de l'acte créateur, un **dionysisme.** Le Venusberg qui apparaît est le double exact de l'impulsion de l'artiste, cristallisée sur scène d'être en lui sursaturée, devenant visible en ambivalences, ambiguïtés, équivalences et métamorphoses.

Dans cette forêt d'au-delà la familière forêt allemande, qui semble s'incendier et se hanter en ses tréfonds de fulgescences rouges ou d'incandescences métalliques, se déroulent brusquement des lianes, tombent des flèches, se nouent des liens : en fait, des danseurs naissent de l'ombre et animent des lignes de feu aux fonctions multiples : **Lianes** de forêts, plus enlaçantes que jamais dans une communication dépassée de l'artiste et de la Nature ; **liens** nouveaux qui retiennent Tannhäuser et l'enchaînent au fantastique comme naguère ceux de la société humaine ; parcours matérialisés des **flèches** d'Eros que le livret appelle (« une grêle ininterrompue de flèches »), si l'invisible remplace cependant les Amours trop méditerranéens. Le Ballet, animé des entrecroisements de ces liens, dénoués et renoués, constitue déjà un étonnant symbole : A la prison des lois de la lyre des Maîtres-Chanteurs succède celle de la collectivité fantastique encore innomée. C'est précisément dans une nouvelle fonction des liens soudain immobilisés, parallèles et obliques que se suggère une autre **Lyre** immense entre Tannhäuser et nous comme une paroi à laquelle, sur la prière de Vénus, enfin apparue, il vient chanter, **nous regarder,** nous entraînant intentionnellement dans le drame personnel qu'il vit, la succession de ses prisons.

On reconnaît en effet tout de suite le rythme dramaturgique de l'œuvre, une dialectique complexe de solitudes acquises dans l'illusion de la liberté créatrice et de reprises de cette solitude et de cette liberté dans une illusion autre au sein de la société, dans un constat renouvelé d'échecs, jusqu'à la sublimation de la Mort. Faut-il rappeler tout de suite les périodes de ce rythme ? La liberté initiale et la fascination inspiratrice du Venusberg,

puis l'asservissement à la déesse, la reconquête de la liberté. Une solitude reconquise sur le chemin de la Wartburg et dans l'illusion de la Foi en la Vierge rédemptrice ; le transfert, sur la rencontre de ses pairs, à Elisabeth, ainsi déjà sur la voie d'une divinisation ambiguë et, par le Septuor, l'illusion d'un chant nouveau, en fait déjà l'asservissement proche à la tradition ancienne. Le lyrisme libérateur près d'Elisabeth, le concours décevant, la révolte « libertaire » et le nouvel asservissement, trois fois renforcé par l'amour d'Elisabeth, la société, la Foi rédemprice et le cri « Nach Rome » (final du IIe acte). Le retour solitaire et désespéré par le refus du Pape, l'appel au Venusberg qui répond, la rédemption par Elisabeth, la Mort. Une faille remarquable du rythme se devine ici : entre la réponse de Vénus, apparition finale fascinante, et, en sa brièveté même, musicalement déchirante et la révélation vraiment rédemptrice cette fois d'Elisabeth dans cette Mort, il n'y a pas de retombée du rythme, deux êtres, deux désirs et deux sublimations viennent ici se succéder en continuité ; de telles dérogations sont toujours symptomatiques ; elles signent quelque fait plus grave que l'ensemble même qui a donné le rythme dramaturgique : ici d'évidence, une convergence trouble mais tellement puissante et fatale, de la vierge et de la déesse, une identification au seuil de toute Mort... nous retiendrons cette magnifique exception.

Le Prélude III, sur lequel nous insisterons, saisit ce rythme en montrant Elisabeth, désirante, frustrée, autant que rédemptrice ; par contre, en un retour d'équilibre, G. Friedrich prête un masque de Mort au visage de Vénus ; à ce moment en effet Elisabeth est morte, ce que signifie, idée très belle au lieu du cortège traditionnel, un visage de sainte apparu sur écran de fond de scène dans le cercle même où la bacchanale faisait apparaître des fantasmes, une sainte en effigie, peut-être Elisabeth de Hongrie à laquelle pensait Wagner, mais dans l'anonymat de la pierre tombale un visage sublimé qui n'est plus ni Elisabeth ni Vénus, mais l'Image fascinante et idéale de l'Au-delà du héros lui-même.

Nous avons aimé que le Venusberg ait été « déméditerranéisé » ou l'univers antique de la déesse, très nuancé ; en ce « Hörselberg » (2) germanique, Vénus prend les pouvoirs métamorphosants de Circé et les apparitions successives ou juxtaposées ont, même parfois latines, des racines plus profondes que des créatures de Fable ; un monde s'y précipite sous le triple signe des métamorphoses ambiguës, du dionysisme, de la Mort dans la totalité d'un Cri expressionniste, un monde de lémures et d'enfers prométhéens, et plus faustien que grec ou latin.

Nous dirons plus tard comment naissent sur scène les Trois Grâces du livret, si du moins, — qui le dira avec certitude ? — elles n'en sont pas les Sirènes ou d'autres Enigmes... Elles confirment le triomphe de l'ambiguïté de la signification, jusque sur la nature même de l'être physique... Etranges créatures « apathiques » sans sourire et sans mobilité expressive du visage, en tunique antique, — un costume proche de celui de l'aurige (pour quel attelage fantastique ?), elles seraient davantage les trois Parques, qui, nées de la Mort, retourneraient à la Mort.

Autour, un sensualisme paradoxalement venu de la mouvance même des schémas scéniques constamment démentis et reconstitués tient plus ici du dithyrambe et du culte dionysiaques que de la bacchanale bacchique, si ce pléonasme peut rappeler combien le bacchus latin désacralisa le Dionysos grec. Tout un cortège de masques de ce dieu hante la scène, ceux-là mêmes que lui a donné historiquement la pensée germanique ; celle-ci, se souvenant de tous ces âges, révèle ici à travers la permanence romantique combien l'**expressionnisme** se crée des cauchemars de ce romantisme exaspéré et rappelle toute cette lignée qui part des ancêtres, le Jérôme Bosch d'un **Enfer musical,** ici réalisé, le Dürer d'un **Chevalier, le Diable et la Mort,** le Brueghel du **Triomphe de la Mort,** passe par Hodler, Edvard Munch le scandinave, Nolde, James Ensor, c'est-à-dire à travers tous les éclatements germaniques des marches nordiques, flamandes, suisses, allemandes, d'un romantisme de l'inquiétude et de l'angoisse. A cet égard la naissance de Vénus au paroxysme même de l'incantation ne manque pas de terriblement rappeler dans la seule transposition en couleur de feu et de désir, rouge éclatant de sa robe et de ses voiles, **La Nuit** de Ferdinand Hodler ; comme cette Nuit en son ombre se fait matière et se donne une forme sans visage dressée au milieu des endormis ou des rêveurs éveillés, ainsi Vénus s'engendre de ce rougeoiement au sein des danseurs et devant Tannhäuser comme s'il rêvait, d'un grand voile d'abord agité, rassemblé au cœur même de la fête, immobilisé enfin en fantôme sans visage : le mouvement rouge devenant matière de femme, dont on peut dire que si **la Nuit** de Hodler menace de prendre figure, ici le délire prend visage dans un dépassement de l'hallucination, et le désir prend corps.

De la même manière la Mort semble prendre vie ; c'est il semble, au monde des sculptures démesurées aux membres exagérés, étirés d'un Lehmbruck, expressionniste en marge il est vrai, qu'appartiennent trois squelettes géants — les Trois Grâces ? mais en ce cas que sont les trois Enigmes (déjà citées) qui vont en naître ici ? —. Morts-vivants qui expressionnisent à l'extrême ce monde de l'Au-delà, à la manière d'un Boecklin ou de Ensor, ces immenses pantins issus de l'ombre en mouvement entrent presque à notre insu, parcourent la scène sans paraître même saisir qu'ils participent au Jeu, quand réellement ils en vivent, y puisent leur vie et, inexpressifs eux aussi dans un rire figé dans le vide où ils se contemplent, disparaissent comme ils étaient venus d'un espace qu'ils ont balayé, dévoré, éteint : à la fois l'envers préalable des Enigmes et leur insultante négation, mais aussi leurs générateurs. Depuis l'entrée des squelettes, si absolue est devenue, hors cet Au-delà macabre, l'absence de toute référence spatiale ou vivante, que, sortant de leurs ombres, les trois Enigmes semblent étrangement des êtres nains, dérisoires, retrouvant progressivement leur nature normale et neutre (illusion d'ailleurs parfois créée dans l'écran expressionniste allemand). L'effet de déroute, de désarroi de notre vision est prodigieux ; il s'inscrit dans un concours d'éléments qui livrent un espace-prison de l'Audelà et de l'Eros, un espace et un temps de désorientation totale. Intentionnel ou intuitif, le message est clair : Ivresse et illusion érotique ne sont pas la création artistique, l'Hymne à Vénus, par trois fois plus contraint, plus dif-

ficile, annonce les limites vers lesquelles tend ici l'art de Tannhäuser.

La scénographie est donc bien davantage tournée vers l'angoisse mutuelle de Vénus et de Tannhäuser, vers un pathétisme qui exalte le désespoir de la déesse aux approches de sa défaite, dans un symbolisme où Wagner rompt avec le légendaire de l'antiquité méditerranéenne dont la crédibilité ne tiendrait plus qu'au seul témoignage qu'en pourrait seul donner Tannhäuser au monde qu'il va retrouver : ce qu'il fera en effet, en plein concours de la Wartburg avec assez de passion pour qu'on le croit. On saisit donc une évidence, et un mérite de G. Friedrich est de l'éclairer encore : on a accusé la disparité de style introduite dans les remaniements de la Bacchanale et dans le rôle de Vénus, qui, ne l'oublions pas, sont contemporains de **Tristan et Isolde,** sinon plus tardifs. On en reçoit la preuve particulièrement dans la dernière page du rôle de Vénus au Ier acte, là précisément où Wagner a également modifié les paroles et amplifié un texte désormais tout empreint du climat de Mort et de passion impossible. Ces disparités de style enchanteront toujours ceux qui sont sensibles à la dramaturgie même de la vie et attentifs au travail créateur, pour désoler ceux qui recherchent dans l'œuvre et particulièrement l'opéra un divertissement confortable. On ressent désormais qu'il n'y a pas de disparités réelles mais l'acte de conscience d'une dissociation de deux mondes, le fantastique s'authensifiant précisément face au réel, par cette transgression musicale ; de même la scénographie atteint d'emblée dans le ballet et le dialogue du chanteur et de la déesse, son paroxysme, quand elle se calme, se donne même une rigueur classique, d'une austère grandeur pour dire l'aventure humaine, sauf sur deux pages symptomatiques au IIIe acte, le jeu tragique d'Elisabeth dans le prélude, la réapparition finale de Vénus. Or il n'est pas nécessaire de beaucoup approfondir pour comprendre que la passion de Tristan et d'Isolde, déchirés et se déchirant, trouve ici son écho, un écho prévu bien avant 1861, en attente imparfaite : le ballet ne fut donc pas une concession, mais une réalisation. Inutile encore d'analyser pour saisir que la situation au IIe acte est la même dans les deux opéras, l'attente d'Isolde est celle d'Elisabeth ; enfin la torturante agonie d'Elisabeth et l'apparition blessée de Tannhäuser, on l'a dit avant nous, mais Friedrich nous en jette mieux au visage l'analogie, donne la situation dramatique du IIIe acte de **Tristan.**

On en confirmerait le propos par un examen des mutations du livret, dans la fin exaspérée du dialogue de Vénus et de Tannhäuser, où Wagner a introduit les modifications essentielles, amplifiant l'adieu au Venusberg. Ce que Wagner a ajouté participe d'un triple climat : l'annonce par Vénus de l'asservissement que lui fera subir la nouvelle société qu'il désire ; le cri de désespoir de la déesse devant le départ sans retour, et donc sa propre mort selon ce que nous avons remarqué ; la Mort en elle-même, face à Tannhäuser. En fait, un climat général de Mort a envahi la fin du dialogue, dont les paroles sont éloquentes :

Tannhäuser : C'est la Mort que je cherche ; je suis entraîné vers la Mort.

Vénus : Reviens, si la Mort elle-même te fuit, si la tombe elle-même se ferme devant toi.
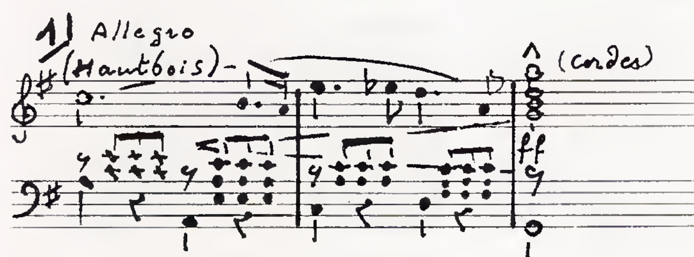
Tannhäuser : Je porte ici en mon cœur la Mort et la Tombe.

Ecrivant **Tannhäuser** en 1844, Wagner crut mourir, avouant même que, devant ce pressentiment, il se hâta d'achever l'ouvrage. Nous rapellerions que cette imminence de Mort est sans doute la seule circonstance contraignante dont une œuvre peut se dérouter, ne pas être ce qu'elle devait devenir. En rappelant cette peur de Wagner, Marcel Beaufils rappelle aussi : « Qui a senti la mort lui parler à l'oreille, jamais plus n'oubliera le vertige de son chant. » (2). Il semble que reprenant l'œuvre en 1860, Wagner se soit souvenu et que le vertige ait pris le visage de la déesse. L'invention scénique de G. Friedrich suit ce vertige ; au jeu désespéré qu'il donne à Tannhäuser dès son entrée initiale, nous comprenons que, sous le masque même de Vénus, il ne peut plus se diriger vers une autre inspiratrice que la Mort ; dans cet espace aux composantes indéfinies de sombres séductions, nous savons qu'il entre de la terre des hommes dans un au-delà où tout sauf cette Mort elle-même n'est que mensonge, même ce qu'il regardera comme le visage d'une reconquête de cette terre, celui d'Elisabeth dont la pureté s'offre ainsi comme le masque d'une séduction inconsciente. L'entrée des trois pantins géants de Mort n'est donc pas une gratuite provocation ; ils trahissent une intention profonde de Tannhäuser qui, de son aveu même, tend désormais à rejoindre sa Mort, solitude définitive et identification totale à lui-même, dans une démarche dont il espère saisir toutes circonstances comme des moyens de s'anéantir, qui cependant demeurent aux mains des autres comme des pièges pour la proie qu'il est devenu ; ainsi affronte-t-il chaque irruption de sa nouvelle errance : les pèlerins, les chevaliers, Elisabeth, le tournoi de chant, et dans son jeu quelque chose du rôle de **Don Giovanni** passe lors de cette provocation de la Wartburg et dans l'appel final à Vénus, exorcisé il est vrai par Wolfram qui murmure presque les paroles d'effroi et d'horreur glacée qui s'entendent devant le Commandeur ; de même que ce dernier s'offre comme un Double ultime et finalement renié du libertin, Vénus apparaît à Tannhäuser comme l'Image même de son impulsion de Mort éternelle. La vision scénique explicite donc exactement la pensée musicale : une assimilation de la Femme et de la Mort, du plaisir ou de l'amour et de l'anéantissement, dont la conséquence idéologique immédiate est la convergence vers ce même seuil de l'Au-delà et vers cette identification, des deux figures féminines. Elles sont toutes deux la Mort et nous admirons que G. Friedrich ait poussé cette implication à ses extrêmes, qui donnent à la Solitude sa finalité.

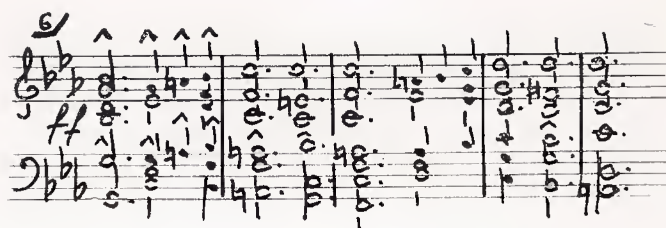
Quand Vénus revient au IIIe acte, elle est entourée de figures encore plus macabres qu'au Ier et le visage masqué de Mort, ce qui donne à la tension insurpassable de ses quelques répliques d'appel une inoubliable grandeur ; elle va mourir, anéantir sa légende, nous n'en doutons plus, dès que Wolfram prononcera l'Autre nom. Ce recours au masque n'est pas nouveau en son renversement de la beauté et de la séduction érotique en séduction de Mort :

Jean Cocteau l'avait déjà imaginé en son ballet **Le jeune homme et la Mort** (3) et, symptomatiquement, à l'égard d'un artiste également , un jeune peintre ; la jeune fille qui l'avait désespéré et conduit à ce geste, revenait somptueusement vêtue comme ici Vénus, mais le visage sous le masque de la Mort.

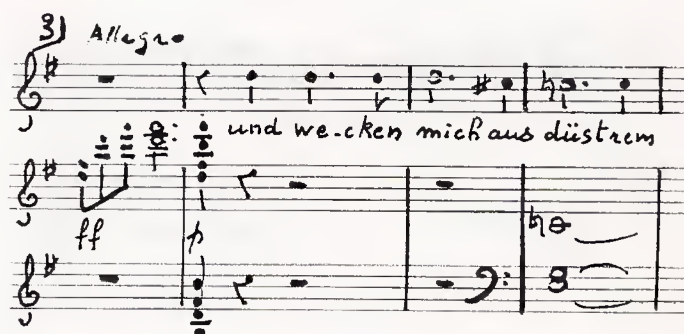
L'interprétation d'Elisabeth montre aussi ce voyage de l'héroïne vers une double identification à Tannhässer et à Vénus, dans la Mort et dans l'Impossible. Sans même que nous retenions particulièrement que la même interprète, Gwyneth Jones, d'une splendeur et d'un rayonnement scéniques incomparables, assumait les deux rôles imbriqués, avec la même passion, au double sens, psychologique et religieux, du mot, nous n'en attribuons cependant pas le fait à quelque raison commode de régie scénique. Au IIe acte, Elle surgit également au début du Prélude, toute lumière et fantôme pur de l'espoir de Tannhäuser, parcourant la salle vide du tournoi. Un jeu puéril la conduit en tous points de la scène entre les bancs, contre le lutrin dans une manière de chorégraphie légère traductrice d'une naïve extase et il est vrai qu'on a voulu reconnaître une tel le joie enfantine à cette introduction orchestrale. On généralise trop et le climat musical est d'une juvénilité tragique, d'une allégresse fragile, d'une joie si attendue, si âprement conquise, qu'à tout moment comme dans le chant même d'Elisabeth, la souffrance menace et passent des incertitudes, reflets d'emprunts mineurs, chargés de nostalgie, de souvenirs, de pressentiments **(ex. 1, 2, 3).** Au

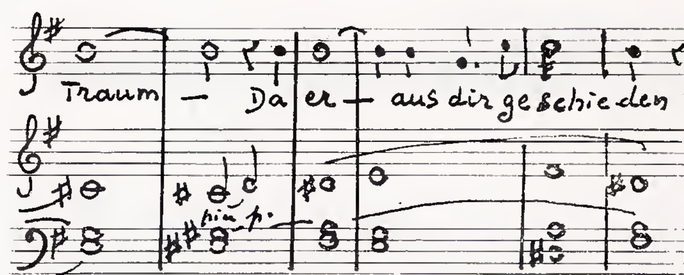


cœur de la scène, Elisabeth chantant enfin son attente devient la première concurrente d'un tournoi dont elle est le prix et dont elle sera aussi la victime au même titre que Tannhäuser et à cause de lui. Partant de cette destinée parallèle, dans le sacrifice, nous aurions aimé d'abord moins d'enfantine et insouciante allégresse et qu'Elisabeth entrât, comme lui, non pas de plain-pied sur la haute salle élevée, nous l'avons dit, sur 14 marches en gradins traversant la largeur du plateau, mais en gravissant ces degrés ; l'effet scénique aurait été très beau. Friedrich a résisté au symbolisme d'une telle démarche qui sera celle de Tannhäuser et des invités, un symbolisme du sacrifice. Pourquoi quatorze marches en effet, sinon à cause d'une exigence obscure des Nombres sans que le metteur en scène en ait certainement eu conscience. Ces 14 marches que gravira le premier Tannhäuser puis les invités, c'est-à-dire la victime et la Foule accusatrice, retrouvent en leur nombre les XIV stations d'un chemin de croix (aussi bien même que les 14 saints, honorés tout près de Bayreuth au sanctuaire de Vierzehnheiligen).



Le prélude du IIIe acte éclaire l'intention naïve du IIe et confirme notre argument. G. Friedrich a certainement voulu marquer un contraste absolu entre les deux scènes d'Elisabeth avant le tournoi où elle ignore encore d'oû vient Tannhäuser, encore auréolé au contraire du mystère de l'absence lointaine, et l'identité de sa rivale ; elle ignore même qu'elle en a une. Désormais, elle sait et prend conscience, malgré les cris du repentir et du départ pour Rome, qu'elle s'affronte à l'Invincible, sauf à s'identifier impossiblement, dans son amour et dans un désir qu'elle ne peut plus nier, à cette passion païenne de Tannhäuser ou, au contraire, tout désir sublimé, à disparaître dans une mort divine pour anéantir aussi l'idole rivale. L'être qui apparaît dans le parti de donner un visage à la musique et, par elle, d'exprimer une Solitude absolue, n'est pas exactement Elisabeth et la seule héroïne, dans la phase la plus périlleuse de la scénographie, mais la paraphrase corporelle d'une montée de l'angoisse si audible dans la succession des trois crescendos des cordes
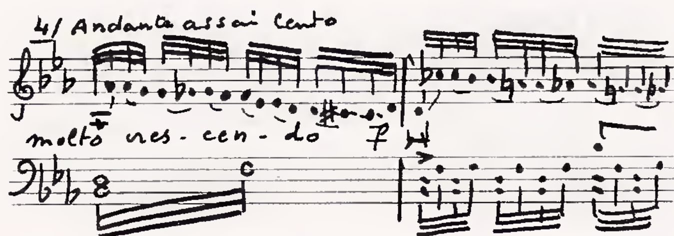




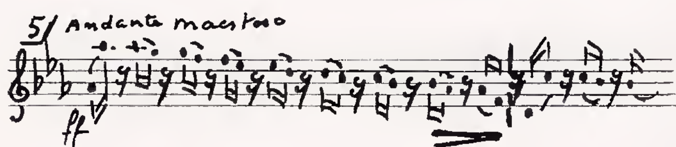
rapides, la dissociation et même la dispersion d'un être entre des significations qui lui étaient étrangères et soudain assumées à mesure que les différents thèmes venus de l'orchestre l'assaillent, l'affrontement à l'impossible : En cette « avant-scène » ainsi créée, Elisabeth s'identifie à Tannhäuser, en acceptant toutes les conséquences de son attitude qui, nous le rappelons, est un postulat de toute destinée artistique, selon lequel tout créateur se présen-

tant, même imaginairement, sur le Seuil de l'Au-delà (4), ce qui est la circonstance pour Elisabeth comme pour Tannhäuser, voit se nommer dans l'angoisse et le rejoindre son Double définitif, accepté, la création achevée créant à son tour devant lui l'Image de la cohésion de l'homme et de son œuvre. Or ce Prélude est celui d'une agonie double ; l'un par l'autre, ils vont mourir et l'un par l'autre ils s'accomplissent, Elisabeth en se repentant de la faute assumée, Tannhäuser en accédant à la pureté et tous deux se reconnaissant comme objet et sujet de l'inspiration même dans une passion totale où s'unissent le sensualisme du chantre de la déesse et le virginalisme d'une princesse chrétienne. A cette union, les conséquences scéniques :
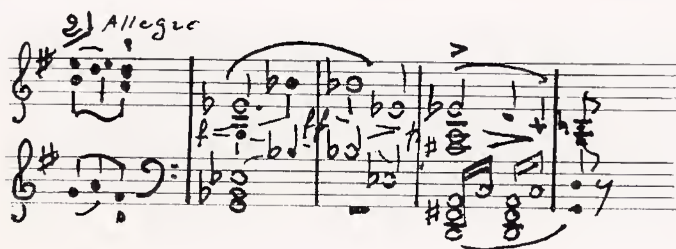
Elisabeth se tient au centre de la scène et, comme Vénus au I[er] acte naît de la matière d'ombre, comme **la Nuit** de Hodler, plus proche encore de cette apparition par le climat crépusculaire qui menace, par l'aspect du vêtement. Après avoir été agenouillée, Elle n'est plus qu'une forme mouvante, enfermée en elle-même, en ses voiles, mais moins désormais qu'une femme, une proie de la solitude (le petit pâtre est à nouveau là, mais **endormi**), du crépuscule, de la nuit qui tombe. Tout ceci qui lui est extérieur doit se voir dans un retentissement symbolique. Davantage, prostrée au sol, mouvement et présence voilée plus qu'être réel, elle s'anime toute tendue ou convulsive, dans le sens même du crescendo orchestral, dans lequel nous retenons surtout aux cordes le thème mélodique **(ex. 4)** issu, semble-t-il, du climat environnant le



triomphe du thème des pèlerins du I[er] prélude **(ex. 5)**



mais cette fois dans une pulsation désespérée, toujours retombant en ses profondeurs accablées, et les thèmes harmoniques du choral, qui semblent avoir basculé de la certitude de la Foi vers l'oppression de la fatalité **(ex. 6)**.



Son jeu corporel lui confère l'ambiguïté, la plurivalence étonnante de la bête apeurée, blessée, frustrée, ou de la femme torturée entre son désir naguère dompté, qui, écho de celui de Tannhäuser pour l'Autre fascination, ou peut-être pour elle aussi, semble la posséder, et son angoisse devant la décision d'assumer les conséquences de la faute, devant la décision du sacrifice de sa vie, qu'elle va offrir. En cette heure, avec évidence, elle est un Christ en agonie, au jardin des oliviers ; le pâtre endormi ajoute à l'allusion et quand la prière achevée (dans l'acte lui-même) elle sortira de scène en rédemptrice, ce sera longuement d'abord dans un terrible rampement de proie atteinte, puis, debout, en orante, et à nouveau jusque dans un effet de voiles, une figure féminine du Christ. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que cette identification est magnifiquement tentée plastiquement, fût-ce dans une intention « hérétique », contradictoire du Dieu. Dans **Au château d'Argol** (5), Julien Gracq, qu'il est presque fatal, nous l'avons déjà dit (6), de retrouver chaque fois qu'une transgression littéraire de la dramaturgie wagnérienne peut être tentée, réalise explicitement sur la figure de Heide l'identification avec le Christ, en la crucifiant, au moins dans une image et une vision imaginaire à laquelle il donne aussi les gestes de la possession (pp. 88-89) et surtout (p. 62) en lui conférant la lumière créatrice qui règne dans **les Disciples d'Emmaüs** de Rembrandt (7). Très loin pourtant du climat sans doute marxiste que Friedrich veut créer, les images surréalistes de J. Gracq rejoindraient avec lui les figures et attitudes, conduites par les mêmes analyses des partitions et des livrets, que proposait Wieland Wagner, d'une Kundry presque bestiale de **Parsifal** et de la **Salomé** délirante de désir et aussi possédée par la Mort qu'elle provoque et va subir, de Richard Strauss. En fait, le message est partout le même : Au-delà d'un archétype qui traditionnellement réunit l'Eros et la Mort, le cri du désir et le cri tromphant de Mort — on peut rappeler à ce propos les mythes liés au Cygne mourant (8) —, celui qui doit au monde témoignage, Saint-Jean, Parsifal, Tannhäuser, et le héros gracquien, refuse finalement l'Eros, sinon dans la sublimation même de la Mort acceptée. Ajoutons enfin qu'Elisabeth appelle dans sa prostration le Double qu'elle vient de sauver : Tannhäuser entrera sur scène également à terre et rampant dans une apparition de réprouvé.

Auparavant, on s'en souvient, le chant d'une autre solitude, celle de Wolfram, autre pèlerin de l'impossible : Dans une analogie symptomatique de son rôle, à la fin de la romance à l'étoile, Wolfram retrouve presque le geste de Tannhäuser portant, au I[er] prélude, son visage derrière sa lyre-prison, mais il la regarde plutôt comme un miroir et ce qu'il y voit l'abîme du désespoir qu'Elisabeth est non seulement perdue pour lui, mais destinée à la Mort. A ce coment précis, le Double, Tannhäuser entre.

⁂

Même en lui laissant le bénéfice de la dernière scène modifiée comme nous l'avons rappelé, Götz Friedrich aurait-il magnifiquement manqué son but, en donnant trop de beauté aux éléments et climats dont il voulait dénoncer, par cela même, les contraintes, acceptant la trop grande perfection intrinsèque des décors et des costumes

imaginés par Jürgen Rose, la chorégraphie de John Neumeier. Vénus, les chevaliers, les invités de la Wartburg séduisent presque trop par eux-mêmes et d'une séduction que renforce le hiératisme du Septuor, du cortège, du Final du IIe acte, pour que nous ne soyons pas finalement plus sensibles à ce qui est donné ainsi qu'à l'accusation qui en est signifiée. On se serait passé, par exemple, de la trop anecdotique allusion qui, précédant les chevaliers eux-mêmes, traverse furtivement la scène du Ier acte : les serviteurs de chasse et le cerf mort, lié à une pique, image trop immédiate du passé de Tannhäuser esclave et prisonnier du Venusberg, mais aussi annonce de ce qui se prépare, le cerf capturé par la noblesse figurant le chanteur traqué prêt à se lier à nouveau aux lois de la Cour. On saisit encore que Friedrich donne au défilé des invités une haute magnificence rigoureuse et déroule devant le Landgrave tous les rites qu'il veut dénoncer de la hiérarchie, avec même telles allusions plus contemporaines de gestes et de costumes. Mais ce cortège qui accuse des conventions s'impose davantage dans la beauté propre de son historicité ancienne qu'elle éclaire que dans son rôle second réprobateur. De tels rites reflètent pour nous une époque figée dans notre connaissance du passé et sans eux on ne comprendrait pas le scandale et la défaite de Tannhäuser ; aujourd'hui, c'est bien évidemment celuici, dont le chant païen à la déesse remporterait le prix au lieu de provoquer ici les épées.

S'il est vrai que la scène finale ait été jugée trop contraire aux données wagnériennes pour être acceptée, à tant jouer contre les indications scéniques traditionnelles, on aurait pu privilégier des voix d'enfants, et non pas les voix féminines, qui devraient précéder le chœur final des pèlerins de leur incomparable pureté, et laisser se critalliser sur scène, fût-ce dans une irréalité totale de lumières, la seule société utile au créateur, la seule pureté capable de laisser transparaître les fascinations irréductibles, celle de l'enfance parce qu'elle est perdue et irrémédiable et le seul objet à la fois insaisissable et présent en nous de l'onirisme. On en pressentait l'imminence, puisque G. Friedrich avait présenté le jeune pâtre comme le double initial de Tannhäuser au sortir du Venusburg, en accentuant sa présence scénique, son jeu près de lui, un double de la pureté et de l'autrefois retrouvés et qu'il le place encore en scène en ce IIIe acte, rêve à nouveau perdu mais si proche, soutenant presque Wolfram dans l'ombre lors du retour des pèlerins, en un **da capo** scénique de la première entrée. Il ne s'agirait pas de resacraliser l'œuvre par quelque allusion évangélique de la nécessité d'être semblable aux enfants pour entrer dans le Royaume, mais d'affirmer seulement que l'enfance vraie, rêvée, revécue comme événement profond de l'homme, est créatrice, à l'exlusion de tout quotidien, serait-il celui d'une idéologie qui se veut rédemprice de l'homme, dans une société nouvelle libérée de toute oppression ou servilité hiérarchique.

La scène finale, qui échappe à l'intention initiale de Götz Friedrich — l'humanité rédemptrice d'elle-même achevant l'œuvre de l'amour rédempteur — autant qu'à celle de Wagner — l'amour rédempteur du couple achevant l'œuvre de la Foi rédemptrice —, reste d'une grande beauté : une lumière centrale, verticale précipite et crucifie au sol Tannhäuser au cœur d'une scène vide cernée par l'Ombre, en ce lieu exact de toutes ses fascinations et déceptions, mourant Seul sous un univers de voix invisibles devenant fantastiques, et dans une signification qui, sans contredire la tentative de Friedrich ou la pensée wagnérienne, est celle de tout le drame : Une solitude finale, sur une illusion triomphante de l'œuvre achevée, témoignant que seule, elle est la condition et le destin de toute liberté créatrice, que nulle société ne donnera jamais, car, artiste ou simple figurant de la vie quotidienne, chacun de nous, nous le savons, sera, comme Tannhäuser qui donne ici le dernier message, foudroyé, seul, et selon son attente, par la face de Dieu ou l'évidence du vide, illuminé ou aveugle, peu importe, si chaque jour jusqu'au dernier a trouvé sa seule grandeur et toute vie sa justification dans la permanence d'une volonté d'affrontement contre l'Impossible et dans la hauteur de notre Cri de révolte devant l 'Absurde.

(à suivre.)

REMARQUES

(1) Ces idées et cette idéologie s'expriment dans : Critique et défense du sens esthétique, Entretien d'Ernesto Grassi et Götz Friedrich, dans **Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1972, Tannhäuser,** pp. 63-76 pour la traduction française. Nous en citons quelques phrases significatives :

« le labeur de l'artiste consiste à rendre les hommes conscients de leur propre nature, en commençant par les arracher à leur aliénation provoquée par l'optique historique ; par là, il contribue à rendre toujours plus naturels les rapports internes de la société humaine, c'est-à-dire réellement humains. »

« L'homme vraiment doué d'un pouvoir créateur ne saurait se contenter d'une solution qui ne dépasse pas le plan privé, car elle ne remplace pas, à ses yeux, celle qu'il voudrait trouver pour la société tout entière. »

« La légende de Tannhäuser nous prouve que l'artiste ne réussira à se réaliser lui-même (condition que pose Friedrich au rôle social de l'artiste) ni en fuyant le monde, ni en s'adaptant à un système contestable, et qu'il lui est impossible, par ces moyens-là, d'orienter l'art vers la véritable fonction à laquelle il est destiné. »

(2) Marcel Beaufils, **Wagner et le wagnérisme,** Paris, Aubier, 1946, pp. 75-76.

(3) Argument de Cocteau, chorégraphie de Roland Petit, sur la grande **Passacaille** en Ut mineur de J.-S. Bach, décor de Wakhévitch (1946).

(4) Cf. Principes d'une esthétique de la Mort, Paris J. Corti, 1967, pp. 322 et sq., et pp. 393-424.

(5) Julien Gracq, **Au Château d'Argol**, Paris, José Corti, 1945.

(6) Cf. **L'Education Musicale,** n° 184, janvier 1972 (Opéra et scénographie).

(7) L'Eau-Forte qui se trouve au musée Jacquemart-André et non pas la peinture plus connue.

(8) Cf. sur ce point, G. Bachelard, **L'Eau et les Rêves**, Paris J. Corti 1947, pp. 50-62.

par Jacques ALLIN

EDOUARD LALO :

SYMPHONIE ESPAGNOLE

Partition. - Partition d'orchestre (format de poche) aux Editions Durand ou Eulenbourg.

Discographie. - Cette œuvre a été souvent enregistrée, entre autres par Yehudi Menuhin, Léonide Kogan, ou David Oïstrak. Mais nous conseillons particulièrement la très belle gravure réalisée par Henryk SZERYNG (2e version), accompagné par l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, placé sous la direction d'Edouard VAN REMOORTEL. C'est un disque Philips, de la collection « Trésors classiques », paru sous le nº 6500 195. (Il comprend aussi le très beau « Tzigane » de Ravel.)

Lalo. Vie et œuvre. - Edouard Lalo est le lointain descendant d'une **famille espagnole,** émigrée en Flandre au XVIe siècle, après la proclamation par les Etats de La Haye de la déchéance de Philippe II d'Espagne (1581). Il est **né à Lille,** le 27 janvier 1823. Son père, officier de carrière, le fait entrer au **Conservatoire de Lille** lorsqu'il s'aperçoit que l'enfant a des dispositions musicales. Le violoncelliste BAUMANN, qui a joué autrefois sous la direction de Beethoven, le prend alors en charge. Mais, lorsque le jeune Edouard atteint l'âge de seize ans, son père, qui le destine à une carrière militaire, refuse de le laisser partir à Paris. Le jeune musicien s'enfuit donc de chez lui, et **gagne la capitale** par ses propres moyens. Réussit-il à entrer au Conservatoire ? Rien n'est moins sûr, car on ne trouve son nom sur aucun des registres de l'époque. Peut-être assiste-t-il aux cours comme auditeur. En tout cas, il est certain qu'il travaille un certain temps avec HABENECK, violoniste et chef d'orchestre, et qu'il s'initie à la composition entre les mains de SCHULHOFF et de CREVECŒUR (second Prix de Rome en 1847). Il complète cette formation en étudiant lui-même les œuvres des **Grands Maîtres allemands :** Beethoven, dont les symphonies constitueront pour lui une véritable bible jusqu'à la fin de sa vie, Schubert et Weber notamment.

Il ne tarde pas à composer et, si ses premières œuvres manifestent un style assez proche de celui d'Halévy, il donne rapidement des preuves de son talent et de sa personnalité, en écrivant des compositions à l'orchestration puissante et sans concession au goût du public. Naturellement, il lui est impossible de percer dans ces conditions, certains lui reprochant même de n'être qu'un disciple de Wagner.

C'est la raison pour laquelle, pendant quelques années, on va le connaître comme exécutant, le compositeur n'étant apprécié que par un petit cercle d'intimes. Il fonde en effet, en 1855, un quatuor à cordes, **le quatuor ARMINGAUD,** ce dernier étant 1er violon, et lui-même occupant le pupitre d'alto. Pendant neuf ans, il va s'efforcer de servir au mieux la musique dans le cadre de cet ensemble et le chroniqueur de la « Gazette Musicale » ne s'y trompe pas, lorsqu'il déclare : « Le quatuor Armingaud : un remarquable ensemble, un excellent style, beaucoup de délicatesse de nuances, beaucoup de pureté et de sobriété. » A la même époque, il se lie avec les peintres Delacroix, Manet et Degas, dont l'influence sera très favorable sur sa conception artistique.

En 1865, il va épouser une de ses élèves, bretonne d'origine, Julie de MALIGNY, fille du Chef d'état-major de la Place de Paris. Ce mariage constitue comme un stimulant pour son amour-propre et, de plus, sera d'une grande influence sur la composition du « Roi D'Ys », légende bretonne. La même année, il écrit un opéra : « FIESQUE », pour un concours d'Art lyrique. L'œuvre, classée troisième, n'est jamais montée, et Lalo se décourage une fois de plus. C'est pourquoi, en 1872, après avoir participé à la fondation de la Société Nationale de Musique, il remet sur pied son quatuor avec adjonction d'un groupe d'instruments à vent, pour l'exécution d'œuvres anciennes ou modernes. Mais, cette fois, il occupe la place de second violon, et c'est à ce pupitre qu'il interprète des œuvres telles que l'Octuor de Schubert.

Et c'est probablement dans le même temps qu'**il fait la connaissance de Pablo de SARASATE** (1844-1908), grand violoniste espagnol, compositeur lui-même, qui n'a d'égal à cette époque qu'Eugène YSAYE, violoniste belge légèrement plus jeune que lui. Ce sera pour Lalo l'occasion d'écrire spécialement pour le violoniste espagnol un concerto pour violon, donné au théâtre du Châtelet en 1874, et la « Symphonie Espagnole », jouée pour la première fois aux **Concerts Populaires en 1875,** bien que terminée depuis un an environ. Cette fois, c'est enfin le triomphe, et Lalo va pouvoir continuer à composer. Même une attaque d'hémiplégie, survenue en 1881, ne diminuera pas ses facultés créatrices. Dans le cadre de la musique instrumentale, il donnera un concerto pour vio-

loncelle, un concerto russe pour violon, une fantaisie norvégienne pour violon et orchestre, et un concerto pour piano. Pour l'orchestre, il écrira la Rapsodie norvégienne, et la Symphonie en sol mineur. Mais c'est surtout le théâtre qui l'attire : dans ce domaine, le vrai succès sera celui du Roi d'Ys, terminé en 1879, donné à l'Opéra-Comique en 1888, et qui constitue une date dans l'histoire de l'Art lyrique français ; le ballet NAMOUNA subira un échec difficilement explicable ; quant à l'Opéra « LA JACQUERIE », il restera inachevé.

En effet, dès 1891, Lalo ressent les atteintes d'une maladie de cœur qui l'enlèvera, un an plus tard, à son domicile du 26, avenue Niel, le 22 avril 1892.

Ce n'est que quelques années plus tard qu'on réalisera qu'il fut avec Saint-Saëns, Bizet et Chabrier, l'un des principaux **artisans du renouveau symphonique français.**

Place de la « Symphonie espagnole », en fonction du genre et de l'époque.

La « Symphonie espagnole » se situe à une époque où aucune symphonie de premier plan n'a été présentée au public depuis bien longtemps, en France du moins. En effet, depuis la « Symphonie fantastique » de Berlioz, qui date de 1830, aucune symphonie digne d'intérêt n'a vu le jour chez nous, et il faudra attendre 1886 pour que Saint-Saëns donne sa 3e symphonie (avec orgue), et 1888 pour que Franck fasse connaître la sienne. Dans ce domaine, Lalo est donc un **précurseur pour son époque.** On ne voit guère en effet en quoi Lalo aurait pu subir quarante ans plus tard l'influence de Berlioz, bien que les deux œuvres comprennent chacune 5 mouvements dont la succession n'est pas classique, même s'il était de notoriété publique que Lalo admirait le génie coloriste de Berlioz.

En Allemagne, la dernière composition notable était la « Symphonie rhénane » ou 3e symphonie de Schumann, que Lalo aimait beaucoup, et qui datait de 1850. Seul Bruckner avait écrit ses trois premières symphonies entre 1865 et 1872, et il est loin d'être sûr que Lalo en ait eu connaissance. Quant à Brahms, il n'avait encore rien produit dans ce domaine.

On comprend donc quelle importance revêt cette symphonie en 1875. Que la présence du violon solo ne nous abuse pas ! Si Lalo, malchanceux jusque-là, a voulu s'assurer le succès en faisant jouer son ami Sarasate, cette symphonie ne constitue en aucune manière un concerto pour violon, pas plus que la 3e symphonie de Saint-Saëns n'est un concerto pour orgue. La richesse de l'orchestration, la puissance de certains passages, la variété des coloris sont le fait d'une véritable symphonie, **une symphonie avec violon principal.**

En ce qui concerne la **recherche de l'exotisme,** ne soyons pas non plus trop catégoriques. La légende veut que ce soit Sarasate qui ait proposé les thèmes de la symphonie espagnole à Lalo. C'est possible, mais la présence de ceux-ci n'a pour but que de créer une **couleur locale** que viendront renforcer certains rythmes de danses (séguédille, habanera par exemple). Il n'est pas question pour Lalo de faire une œuvre typiquement espagnole, et son ascendance ibérique est bien lointaine ! Songeons seulement qu'il a écrit un concerto **russe,** une fantaisie (et une rapsodie) **norvégienne,** et qu'il a utilisé des thèmes **grecs** ou **marocains** dans Namouna, et des mélodies **bretonnes** dans le Roi d'Ys...

Du reste, il est d'usage à l'époque de rechercher un certain exotisme, dont l'influence se fera sentir assez longtemps, et l'Espagne figure en bonne place parmi les œuvres qui sont nées de cette inspiration : pensons à Carmen, de Bizet, qui date également de 1875, à Espana de Chabrier, qui date de 1886, ou à la Havanaise (c'est-à-dire habanera) de Saint-Saëns, œuvre pour violon écrite un an plus tard. Même le Russe Rimski-Korsakov se laisse séduire par cette formule et écrit, également en 1887, son capriccio espagnol. N'oublions pas non plus que Ravel écrit à la fin du siècle sa habanera pour 2 pianos, et en 1907 sa Rapsodie espagnole.

Signalons, pour terminer ce paragraphe, que l'**orchestre de Lalo est très complet,** les instruments à vent allant par 2, sauf pour les cors, qui sont au nombre de 4, et les trombones, qui sont 3, et que la percussion comprend, outre les timbales, le tambour et le triangle, qui interviennent de manière épisodique.
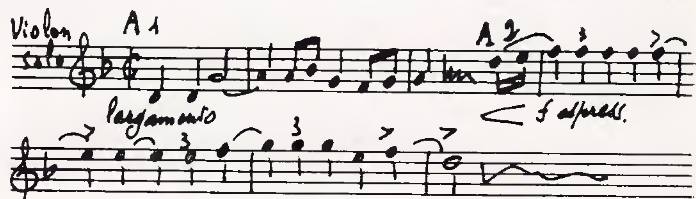
Notons enfin que les thèmes, toujours d'allure populaire, révèlent un compositeur possédant une **connaissance parfaite du violon,** si bien qu'il n'y a vraiment rien d'acrobatique dans les traits de virtuosité qui découlent de ces thèmes, et que l'équilibre est ainsi pleinement réalisé entre le soliste et l'orchestre.

ANALYSE DE LA SYMPHONIE ESPAGNOLE

1er mouvement - Allegro non troppo.

Ce 1er mouvement, construit comme un premier mouvement de sonate, avec introduction liminaire, est en ré mineur. Il comprend donc deux thèmes.

Introduction. Du 1er thème, qui comprend 2 parties successives que nous appellerons A_1 et A_2, nous entendons dès le départ les 3 premières notes, correspondant à l'intervalle caractéristique de **quinte ascendante,** et permettant à Lalo de présenter dans les 2 premières mesures un balancement rythmique que nous retrouverons souvent dans cette symphonie, et qui est assez représentatif du style espagnol : **2 noires,** blanche, **triolet de noires,** blanche.



Dès la troisième mesure, la tonalité de ré mineur s'affirme sans ambiguïté, malgré la présence d'un accord alté-

ré. C'est alors (5e mesure) au violon de faire entendre 2 fois de suite, en montant, la quinte ascendante correspondant à la « tête » de A_1 puis, après une descente en arabesques très gracieuses, un rythme à peu près similaire à celui de A_2. L'orchestre lui répond, en jouant à nouveau les 4 premières mesures jouées au début, puis fait entendre, en affirmant clairement la tonalité de ré mineur, les 3 premières mesures de A_1, avant de poursuivre, fortissimo, par ce qui peut être considéré comme le véritable épanouissement de cette **introduction,** au cours de laquelle les mélanges de rythmes (binaires et ternaires) sont remarquables. Cette introduction prend fin, 3 mesuavant B, par 2 interventions successives du violon, jouant des arpèges en alternance avec des accords de l'orchestre, et l'**exposition** proprement dite commence à la 4e mesure de B.

Exposition. Cette fois, A est donné en entier par le soliste ($A_1 + A_2$), cependant que l'orchestre se fait plus léger, puis le violon brode pendant 3 pages sur ce thème, sur des contretemps des basses.

A la lettre C, débute une **transition** faisant penser à l'introduction, mais en fa mineur cette fois, transition qui conduira à la tonalité de si bémol mineur (lettre D) puis, 4 mesures après D en **si bémol majeur,** ce qui permettra d'entendre le 2e thème, ou **thème B,** joué aux basses, avant que le violon ne se l'approprie à la 12e mesure de D.



C'est bien un 2e thème, c'est-à-dire le classique thème « féminin », très expressif, accompagné juste par les cordes et la flûte. Il va cependant se terminer par un épisode plus rythmé, joué par les bois, et amener au développement, à la lettre E.

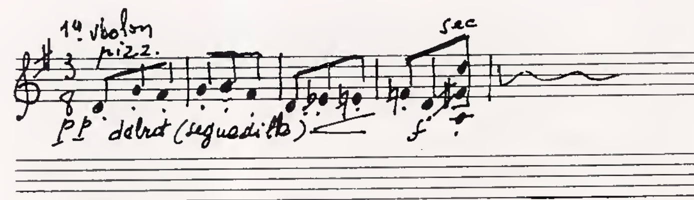
Développement. Dans cette partie, nous remarquerons surtout la tête de A_1, jouée à l'orchestre pendant que le violon en profite pour faire entendre les traits en doubles croches, ou jouée à certains moments par le soliste lui-même. Puis, ce développement, commencé en sol mineur, nous oriente (lettre F) vers un **épisode d'allure plus poétique,** pendant lequel le violon joue plusieurs arpèges descendants, accompagné par un orchestre jouant des notes ascendantes, et débutant en ré bémol majeur. A 2 reprises, la **clarinette** intercale le thème B pendant que le violon est à l'extrême aigu, une première fois en la bémol mineur, puis une deuxième fois en la majeur : ce rappel, très sobre, est plein de finesse et du meilleur effet. Il est suivi, 7 mesures avant G, d'une transition en la mineur reprenant le motif de l'introduction puis, s'infléchissant vers ré mineur, elle nous conduit tout logiquement à la réexposition, à la 4e mesure de G.

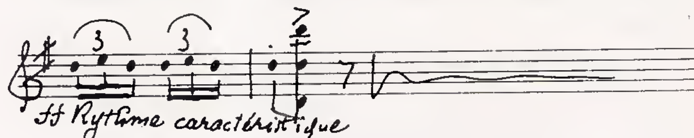
Réexposition. Aucune surprise dans cette dernière partie, si ce n'est peut-être des broderies plus agiles du violon, et le retour en **ré majeur** du thème B, intervenant après la lettre H. L'épisode rythmique des bois sera suivi d'une nouvelle **transition,** 10 mesures avant I, nous conduisant de ré majeur à ré mineur, et ramenant toute la puissance de l'orchestre, pour nous présenter finalement, à la 7e mesure de I, une magnifique **coda** bâtie sur A_1 et concluant ce mouvement avec beaucoup de verve et de vigueur.

2e mouvement. Scherzando.
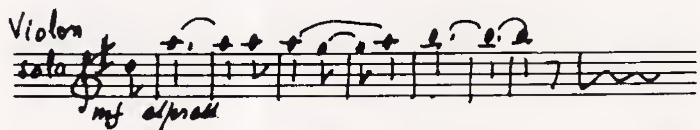
La traduction française de « scherzando », « **en badinant** », donne une idée assez exacte de l'esprit qui règne dans ce 2e mouvement, joué pratiquement d'un bout à l'autre en **notes piquées,** très légères, à l'orchestre. Il s'agit donc ici à peu de choses près d'un scherzo, c'est-à-dire d'un passage à 3/8 assez vif faisant penser au 3e mouvement d'une symphonie romantique, avec un passage central analogue à un trio.

Scherzo. Le scherzo proprement dit commence par une **ritournelle** en sol majeur jouée en pizzicati par le quatuor sur un rythme de séguédille, ritournelle à laquelle succède un **rythme caractéristique,** constitué par **2 triolets de doubles croches et 2 croches,** et qui circulera dans tout ce sherzo. Ce rythme est fonctué à son arrivée par la harpe et le triangle, intervenant pour la première fois depuis le début.





Le violon, indifférent — semble-t-il — aux croches piquées de l'orchestre, chante alors, à la 4e mesure de A, une phrase très souple dont certains passages, très ingénieusement, paraissent binaires. Cette phrase constitue le **thème principal** de ce scherzo.



Le violon brode cette phrase en l'ornant de triolets de doubles croches et, des lettres de B à C, module vers des tonalités éloignées (si bémol mineur notamment), cependant que le quatuor et le basson continuent imperturbablement leur accompagnement en croches.

Trio. Mais, au « poco piu lento » (10 mesures avant D), après un retour du rythme caractéristique aux bois, le violon chante une **nouvelle phrase,** commençant en ut

mineur, et modulant à quelques tons voisins (si bémol majeur, sol mineur, etc.).



Cette phrase, de style andalou, donne lieu à d'incessants **changements de rythme,** chaque « poco piu lento » correspondant à un alanguissement de la mélodie, avec des broderies nombreuses, et un accompagnement en notes liées, et chaque « Tempo I » ramenant les habituelles notes piquées, et créant un brusque changement d'atmosphère.

A la lettre E, une transition, jouée sur une pédale de dominante **(ré)** des basses, conduit très classiquement au retour du scherzo.

Scherzo. On retrouve donc, à part les 8 premières mesures du mouvement la même matière musicale que dans la 1re partie, avec cependant quelques emprunts plus nombreux à sol mineur, à tel point que jusqu'au bout on ignore si Lalo va terminer en mineur ou en majeur. Qu'importe ! cette incertitude tonale est typiquement espagnole, et n'empêche pas cette dernière partie d'être aussi détendue, aussi souple que la première, et de réserver (6e mesure de G) une **coda** dont la gaieté et la légèreté sont bien dignes d'un scherzando.

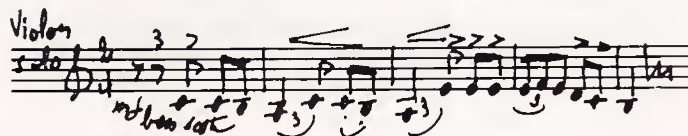
3e mouvement. - Intermezzo.

C'est un très beau mouvement, trop souvent supprimé au concert, et **de forme lied,** c'est-à-dire de structure ABA. Il est en la mineur.

Première partie. Elle est dominée par l'**alternance rythmique** qui régira d'ailleurs tout ce mouvement, alternance constituée par un **triolet de croches et 2 croches,** et typique de la **habanera.**

Ce rythme est perceptible dès les 4 mesures d'introduction jouées fortissimo par tout l'orchestre, et il se confirme dès la 5e mesure lorsque les cordes, dialoguant avec les bois, font entendre un thème dansant ayant pour but de préparer rythmiquement l'entrée du violon.

Celui-ci intervient en effet 2 mesures après A, et joue sur la IVe corde le **thème principal** de ce mouvement, longue phrase à la mélodie souple et au balancement rythmique bien particulier.



Cette phrase poursuit son long déroulement de manière très romantique, toujours accompagnée rythmiquement par l'orchestre, et notamment par les violoncelles et la timbale. Peu à peu, la tonalité s'oriente vers mi mineur, ce qui conduit à la partie centrale.

Partie centrale. A 6/8, elle fait d'abord penser à une valse rapide.



Mais on ne tarde pas à s'apercevoir que le balancement rythmique est toujours présent, grâce à l'emploi des duolets de croches. De plus, la virtuosité s'installe avec assez d'ampleur pour que l'orchestre se contente de dialoguer brièvement avec le soliste, en utilisant de brèves réponses rythmiques, ou des accords secs isolés. Le violon solo peut en profiter pour faire valoir ses traits, cependant qu'on assiste 11 mesures après D à un développement rythmique aux cordes graves, développement qui ramène progressivement à la simplicité d'écriture du début.

Retour à la première partie. Ce retour a lieu 16 mesures avant E (A tempo). Le thème de la habanera revient, aussi langoureux, avec une orchestration légèrement plus dense. Mais, à partir de F, malgré la fougue dont fait preuve le soliste, l'intensité sonore va décroître rapidement, et la dernière page, dans un contraste saisissant, va afficher un calme et une sobriété inattendus, à tel point que Lalo se voit obliger de ponctuer la fin par un court accord fortissimo.

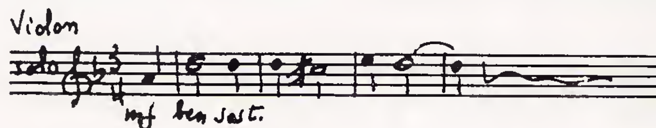
4e mouvement. - Andante.

Il s'agit ici du traditionnel mouvement lent de symphonie, construit également comme une forme lied. Il faut cependant reconnaître qu'il atteint avec Lalo une profondeur rarement égalée.

« L'andante, écrivait le chroniqueur de la « Gazette musicale » (14 février 1875) est une plainte pleine de poésie et de sentiment, rappelant ces mélancoliques tonadas d'outre-Pyrénées, dont on ne peut oublier le charme pénétrant quand on les a une fois entendus. »

Ajoutons à cette remarque flatteuse que l'**introduction** de ce mouvement a une **dimension lyrique exceptionnelle** qui annonce « Le Roi d'Ys ». L'orchestration des 8 premières mesures, qui fait appel à toutes les basses et aux cuivres jouant dans le grave, rend à merveille le caractère sombre de ce mouvement, et accentue encore, par son ampleur saisissante, le contraste expressif que constitue à la 9e mesure l'entrée pianissimo du seul quatuor. L'ambiance de ces quelques mesures prépare admirablement l'entrée du violon, et la tonalité de ré mineur, tonalité générale de ce mouvement, y est largement affirmée.

Première partie. On peut estimer que la véritable phrase-lied commence 2 mesures après A, c'est-à-dire à l'entrée du violon.



Cette phrase, très mélancolique, est reprise dans le grave du violon puis, après une intervention de l'orchestre à la lettre B, le soliste aborde un épisode plus expressif, passionné même, dans l'aigu de son instrument, épisode qui conduit à la partie centrale.

Partie centrale. Celle-ci commence à la 11ᵉ mesure de C. La présence, très inattendue, **d'un fa dièse,** éclaire soudainement l'atmosphère de ce passage et, curieusement, lui confère une profondeur plus grande et plus étrange. Ce majeur semble inviter le violon à multiplier les arabesques expressives, tandis que l'orchestre, de plus en plus vigoureux, va dialoguer rythmiquement avec lui. Après une cadence et des trilles successifs du soliste, nous revenons au motif initial, à la lettre E.

Retour à la première partie. C'est dans le grave directement que s'opère ce retour avec, en fond sonore, joué d'abord par les timbales auxquelles font suite les violoncelles, **un rythme de boléro** qui donne une nouvelle dimension au thème principal. Celui-ci, soutenu par ce rythme obstiné, sort magnifié de cette nouvelle présentation, s'envole vers l'aigu dans un élan passionné, retombe dans le grave et, soutenu par une pédale de ré aux basses pendant plusieurs mesures, fort du **majeur** à nouveau retrouvé, peut enfin s'épanouir avec confiance dans l'aigu, les doubles cordes à l'octave ne faisant qu'accentuer la sérénité de cette admirable conclusion.

5ᵉ mouvement. - Rondo.

Tout ce mouvement, écrit en ré majeur, fait appel à un thème principal ou **refrain** qui alternera avec des couplets dont l'un surtout sera particulièrement important.

La présence du tambour, intervenant ici pour la première fois, associé à la harpe et au triangle déjà utilisés, confère à l'orchestration un caractère de dynamisme et de clarté qui fait irrésistiblement penser à « l'Arlésienne » de Bizet. Rien d'étonnant, puisque cette œuvre également bien française date de 1872. Mais il y a ici une subtilité à laquelle on ne pourrait guère s'attendre en écoutant ce « carillon » qui paraît si naturel et si bien venu : **le thème obstiné**, donné d'abord par les bassons, et se répétant ensuite inlassablement en s'enflant progressivement puis en diminuant, n'est pas autre chose que le **contre-sujet du refrain** qui sera donné pour la première fois par le violon solo.

Ce refrain est d'ailleurs donné systématiquement avec son contre-sujet, joué par l'un ou l'autre des instruments de l'orchestre.

On peut donc considérer les 5 premières pages comme une brillante **introduction,** bâtie sur le contre-sujet du refrain, lequel n'arrive qu'à la lettre A.

Le refrain est joué 2 fois de suite identiquement. A la lettre B, alors que l'on peut s'attendre à une 3ᵉ audition, la mélodie bifurque, pour faire place, à la 9ᵉ mesure de B, à ce que peut constituer un 1ᵉʳ couplet. Le violon se fait alors plus volubile, soutenu par un accompagnement modulant qui va conduire en fa dièse majeur.

C'est dans cette tonalité que revient le **refrain** à la lettre D, dans une tessiture grave, suivi 10 mesures après par un nouveau couplet très modulant, passant des dièses aux bémols.

Nous retrouvons **le refrain** dans le ton de si bémol majeur (lettre E), et des arpèges en doubles croches du violon, s'enchaînant à ce refrain, ramènent au ton initial, c'est-à-dire ré majeur.

Tout l'orchestre scande alors le **carillon** (lettre F), constitué par le refrain (aux violons) et son contre-sujet. Le violon reprend le refrain, le brode à nouveau, et ses arpèges en octaves marquent le départ d'une transition qui mènera à la lettre G au couplet le plus important, dans la tonalité de la majeur.

Ce couplet assez long, au point qu'il pourrait constituer une partie centrale (ou un 2ᵉ thème), débute par la présentation du motif à l'orchestre au grand complet, motif repris immédiatement par le violon, qui y ajoute un nouvel élément dont le rythme rappelle celui de l'intermezzo.

Ce nouvel élément, répété une octave plus haut, aboutit 5 mesures après I à une **transition** qui ramène, 17 mesures après I, à un « Tempo I » analogue à la fin du **1ᵉʳ couplet.**

En effet, à la lettre J, nous retrouvons le refrain en fa dièse majeur, **comme dans une réexposition,** à la lettre K nous réentendons également ce refrain en si bémol majeur, et aboutissons naturellement à la lettre L au « carillon », comme à la lettre F.

Le violon reprend à nouveau le thème à son compte, et joue des traits modulants ramenant progressivement vers ré majeur, tout ce qui suit la lettre N pouvant être considéré comme une **brillante coda,** écrite dans les meilleures traditions, et mettant un terme à cette symphonie avec un dynamisme remarquable.

MINISTERE
DES AFFAIRES CULTURELLES

LE LABORATOIRE-SOLFÈGE ET LA PRÉPARATION AU CONCOURS SPÉCIALISÉ DE PEDAGOGIE ACTIVE

par Aline PENDLETON

Depuis 1970 j'ai introduit dans les Stages un atelier intitulé : « Lien avec le Solfège. »

Il se déroulait une fois par jour pour chaque groupe

— tantôt avec des enfants-témoins,

— tantôt entre stagiaires.

Cet atelier s'est révélé être un **premier pas** très utile pour l'acheminement de la Pédagogie Musicale Active vers les connaissances solfégiques indispensables :

— la lecture (une et plusieurs clés),

— la dictée musicale écrite.

Je considérais et considère toujours cette étape comme une « **osmose** » **progressive** entre les techniques utilisées pendant la période d'initiation proprement dite et celles qui sont nécessaires à la suite des études musicales.

En effet elle doit permettre l'intégration harmonieuse de la lecture et de l'écriture, tout en conservant à la suite des études, et ceci bien au-delà de la période d'initiation, l'esprit **« actif » :**

— qui sauvegarde la participation constante et vivante des élèves,

— fait appel à leur sensibilité et à leur imagination,

— et leur fait découvrir par la **pratique** les lois du langage musical.

Dans l'atelier « Lien avec le Solfège », l'animateur faisait part aux stagiaires de son expérience en cette matière ; il indiquait les moyens qu'il avait imaginés ou que je lui avais suggérés pour assurer une « **osmose** » logique respectant

— aussi bien les droits de la Musique

— que les besoins d'expression de l'enfant.

De toute évidence cet atelier a facilité la tâche des jeunes professeurs ; il leur a permis de gagner du temps, d'éviter des essais infructueux et d'être immédiatement efficaces ; il leur a permis également de répondre avec plus d'assurance aux questions qui peuvent être posées.

Cependant il s'est avéré assez vite que les stagiaires risquaient de venir quérir là des « **recettes** » qui les dispenseraient éventuellement de faire leurs propres recherches.

J'ai donc imaginé pour le Grand Stage annuel de **Quimper**, cet été :

— 27 août au 7 septembre 1972,

— 180 stagiaires,

— 20 cadres

une nouvelle formule intitulée « **LABORATOIRE-SOLFEGE.** »

J'ai **animé moi-même** ces rencontres journalières, organisées avec le **groupe avancé,** celui-ci étant constitué par les **candidats** au **Concours Centralisé,** ou les professeurs d'Ecole de Musique qui s'intéressent à ce recyclage.

J'avais proposé, deux mois à l'avance, des pistes de recherches aux stagiaires inscrits. La liste des **thèmes** qui ont pu être **traités** est jointe à ce rapport.

Lors de la réunion d'ouverture du Stage, les candidats furent invités à se grouper par équipes, librement organisées et interchangeables. Chaque équipe choisit un ou plusieurs des thèmes envisagés ; certaines en proposèrent d'autres qu'elles désiraient voir traiter.

Je mis à leur disposition le plus grand nombre possible de documents musicaux pour leur permettre de présenter

— non un exposé théorique,

— mais des leçons vivantes de Pédagogie Active auxquelles leurs camarades participaient :

a) sur le plan de réalisation musicale immédiate,

b) par une analyse et une discussion finales des différents points de la leçon.

Ce « laboratoire » a connu un succès remarquable. Nombreux étaient les stagiaires des groupes moins avancés qui demandaient à y assister, s'ils disposaient d'une heure libre. De jeunes professeurs, déjà titulaires du Concours Centralisé, ont écrit — dès qu'ils en ont eu connaissance — pour demander à participer aussi.

Cet atelier a donné au Stage

— non seulement un élan supplémentaire,

— mais un standing technique élevé.

La continuation de ce laboratoire est instamment demandée et nous l'envisageons lors des prochains Stages.

Une deuxième initiative vient compléter — depuis la rentrée d'octobre 1972 — l'acquit du « Laboratoire-Solfège ».

Il s'agit d'un **cours hebdomadaire** de **formation auditive** fait par M. Pierre DOURY au cours professionnel de l'avenue Wagram, à Paris.

Cet important atelier s'ajoute aux deux ateliers déjà existants :

— la Pédagogie Musicale Active avec Percussions ORFF,

— et la Flûte douce (4 registres).

Le cours de M. DOURY prépare :

— d'une part aux épreuves éliminatoires du Concours Centralisé de Pédagogie Musicale Active,

— d'autre part, à l'enseignement musical, tel qu'il est préconisé dans les conclusions de la « **Commission Solfège** » **:**

a) formation de l'oreille en utilisant des fragments d'œuvres de Maîtres enregistrés **sur bandes,** (dictées rythmiques et mélodiques à un, deux et trois instruments),

b) analyse du phrasé, de la forme et du soutien harmonique,

c) importance primordiale accordée au rythme.

Les stagiaires ont découvert ce cours avec grand intérêt. Les candidats au Concours de février 1973 — conscients de la nouveauté et de la richesse de cette préparation — réclament la multiplication des rencontres.

Les élèves de première année sont admis d'ores et déjà à bénéficier de cette formation de base.

M. DOURY accentue sa collaboration avec nous en créant, ce mois-ci, dans son Conservatoire, 8 h de Pédagogie Musicale Active selon la version française de la Méthode ORFF, que j'ai **profondément révisée** pour l'adapter aux besoins de nos Ecoles de Musique.

CONCLUSION

Il est possible de donner désormais aux Ecoles de Musique qui le souhaitent des professeurs de Pédagogie Active formés de la manière la plus **complète** à une technique que l'on appelle encore « Solfège », faute d'avoir trouvé un meilleur terme.

Nos Stages et Cours — **créés à la demande du Ministère** et qui se développent chaque année — offrent un **éventail d'ateliers** faisant des jeunes professeurs qui les suivent de véritables **animateurs.**

Nombre de Directeurs en sont conscients et veulent bien le dire.

Ainsi, nous préparons d'abord les jeunes professeurs à transmettre un message musical direct et à ne présenter le code graphique et les connaissances théoriques qu'après avoir déterminé une prise de conscience vivante et sensible du fait musical :

— en un mot, après avoir parcouru le chemin qui va DU SON AU SIGNE,

— nous abordons la 2e étape, qui va DU SIGNE AU SON.

Les deux démarches peuvent se dérouler presque parallèlement avec un décalage dans le temps qui est fonction

— de l'âge des enfants,

— et de la fréquence des cours.

Lors de la deuxième étape, l'enfant apprend à **déchiffrer** la musique écrite

— soit en clés de **Sol** et **Fa,**

— soit dans la ou les clés de son instrument.

Il devient peu à peu conscient des développements que prennent — dans la musique des Maîtres — la dynamique rythmique et mélodique, la polyphonie, et la structure formelle, auxquelles il a été **sensibilisé** dès le début de son initiation musicale ; c'est à travers la découverte de ces Maîtres qu'il perfectionne son acuité auditive et son habileté instrumentale ; jusqu'à devenir un excellent amateur ou un virtuose, suivant ses dons et ses dispositions.

SUJETS TRAITES

(présentés ici par ordre alphabétique)

1. L'accord parfait.
2. L'accord 6/5.
3. L'improvisation :
   — mélodique, rythmique.
4. Les intervalles :
   — mélodiques, harmoniques ; leur expression ; évolution de leur utilisation et de leur signification dans l'Histoire de la Musique ; évolution des notions de consonances et dissonances.
5. La mesure :
   — différence entre Rythme et Mesure, changement de mesure.
6. Les modes :
   — les 6 modes anciens : majeurs (3) - mineurs (3),
   — le Mode mineur avec et sans note sensible,
   — Modes transposés,
   — changements d'éclairages majeurs-mineurs.
7. La modulation :
   — exprimée, sous-entendue.
8. La transposition.

Yves HUCHER
Professeur de lettres

LITTÉRATURE AU C. A. E. M.

Entre DIDEROT qui demeure et MARIVAUX, qui apparaît, prend place dans le programme 1973 du C.A. E.M., le nom de VOLTAIRE, et **Zadig** s'inscrit entre **Le Neveu de Rameau** et le **Paysan Parvenu.** N'oublions pas d'autre part que l'Abbé PREVOST rejoint les trois premiers avec sa **Manon Lescaut,** ce qui, nous éloignant du XVIIIe siècle, nous rapprocherait de la musique !

Ayant ainsi mis en lumière toute l'importance donnée à juste titre, au XVIIIe siècle français, parlons un peu du conte voltairien.

« CONTE : production d'un esprit faible décrivant avec facilité des choses indignes d'être lues par un esprit sérieux. » Ainsi, Voltaire raillait-il en 1839, un genre qui faisait la gloire de ses rivaux, dans lequel il n'avait rien produit et pensait ne jamais rien produire. Or, huit ans plus tard, il écrivait **Zadig !** Il inaugurait par un chef-d'œuvre une carrière de conteur qui devait durer plus de vingt années et qu'allait dominer **Candide.** En outre, si le théâtre et la poésie de Voltaire ont suffi à sa gloire de son temps, la Correspondance et le Conte demeurent les seules parties vraiment vivantes de son œuvre aujourd'hui. La première édition de **Zadig** est passée totalement inaperçue et sa dernière tragédie, **Irène** fut, cinq mois avant sa mort, l'occasion d'un triomphe comme aucun dramaturge n'en a jamais connu. Or, quel original parmi nos contemporains a jamais lu **Irène** ? Mais qui pourrait ignorer **Zadig** ? Il y aurait déjà là matière à de salutaires réflexions.

Ce point précisé, il resterait à voir pourquoi et comment Voltaire est venu au « conte ». Les historiens retiendraient d'abord une raison de « circonstance ». La Duchesse du Maine, en son château de Sceaux, où fréquentait Voltaire avait institué un jeu de société : tirait-on d'un chapeau un papier portant telle lettre, on devait dans les meilleurs délais écrire qui un poème, qui un argument de ballet, etc. Voltaire fut condamné à écrire dans ce genre qu'il faisait profession de détester. Les psychologues se référeront au (mauvais) caractère et à cette « jalousie littéraire » qui ne lui permettait pas d'assister sans transes et cauchemars aux succès de ses « chers confrères », ni sur son propre terrain ni dans des domaines qui lui étaient étrangers. Les contes pour enfants étaient à la mode depuis cinquante ans ; la traduction par Galland des **Mille et une nuits** (1703) avait mis à la mode l'affabulation orientale en général et cette fantaisie de l'esprit par quoi le conte diffère du roman. DUFRESNY, CREBILLON fils, DUCLOS, et surtout MONTESQUIEU et DIDEROT venaient d'illustrer ce genre : Voltaire, par tempérament, entra donc dans une carrière que le hasard peut-être lui avait ouverte. Mais une autre raison couronne et renforce les deux premières. Si Voltaire, auteur de **Zaïre,** n'ignore pas que le théâtre est sa meilleure « tribune », il comprend très vite — et les **Lettres Persanes** de MONTESQUIEU suffiraient à l'en convaincre — que le conte peut être le meilleur, le plus agissant, le plus efficace « véhicule d'idées ». Et c'est à cette tribune qu'il va atteindre à la parfaite harmonie entre des éléments parfaitement opposés. Le conte philosophique est alors un creuset où vont s'épurer ses meilleures qualités, et les plus dissemblables : connaissance étonnante de ce qui caractérise un pays, une époque, une civilisation ; hardiesse de peintures parfois scabreuses, voire indécentes, mais jamais grossières ; don de créer d'inoubliables figures, caricaturales dans leur vérité, et miroirs de plusieurs idées-clés ; tout cela, aidé, animé, sublimé par un style qui est celui du véritable conteur et d'un homme de « goût ».

Telles sont les considérations liminaires qu'il faut avoir présentes à l'esprit pour situer et comprendre **Zadig,** premier « conte » de Voltaire sinon son premier essai dans ce genre. L'analyse de l'évolution de sa pensée n'est pas moins nécessaire pour en appréhender le contenu.

Au retour de son séjour en Angleterre (1729), Voltaire ne rapportait pas seulement une grande admiration pour Shakespeare et les institutions anglaises : il se fait le thuriféraire de Pope qui prépare alors son **Essai sur l'homme** où il donnera, en 1731, au problème du mal, la même solution que Leibnitz : tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Et de chanter les délices du paradis moderne dans **Le Mondain.** Et de prouver, avec les **Discours sur l'Homme** que, à l'abri des préjugés et fort de sa modernisation, l'homme peut faire lui-même son bonheur. Cette attitude satisfait en Voltaire sa haine, naissante mais vivace, du janséniste pour qui l'homme est un être incurablement malheureux. A Cirey, auprès de Mme du Châtelet, admiratrice anthousiaste de Wolff, Voltaire approfondira encore son « leibnizianisme ».

Mais voici que les choses se gâtent entre les wolfiens et Voltaire, attaqué par eux, rebuté par le pédantisme du maître et aveuglé par l'admiration béate de Mme du Châtelet pour celui qui devient son rival. Plus grave encore : préparant après 1740 son **Essai sur les mœurs,** Voltaire commence à comprendre le grotesque du « Tout est bien » face aux absurdités, injustices et horreurs que l'histoire de l'homme nous propose. Enfin, face à la cour et au clan de Mme de Pompadour, Voltaire sent qu'il perd pied et que les menaces s'accumulent contre lui. Certes, il

n'est pas question de renoncer à sa croyance profonde : le bonheur est compatible avec la nature de l'homme. Mais il ne peut plus affirmer comme dans **Le Mondain** : « Le paradis terrestre est où je suis. » Pas question de donner raison à Pascal, mais la Providence, si souvent invoquée, répond à des lois obscures, bien déroutantes pour le bon sens humain. Le bien est sur la terre, mais hélas ! le mal n'est pas moins indéniable.

Ainsi, **Zadig** est la plaque tournante sur laquelle se trouve un homme qui, parti de l'optimisme tenace, va passer par le pessimisme que feront naître en lui les déceptions du séjour en Prusse et du désastre de Lisbonne, avant de s'élever à l'optimisme raisonné ou au pessimisme réfléchi qui lui dictera **Candide,** et lui permettra d'être durant ses vingt dernières années, les plus belles et les plus « heureuses », le sage de Ferney.

L'illustration de ces propos se trouve aisément si l'on rapproche la phrase conclusive de certains chapitres de **Zadig.** « Qu'il est difficile d'être heureux dans cette vie ! », soupire d'abord **Zadig** (fin du chap. LLL). « Zadig commençait à croire qu'il n'est pas si difficile d'être heureux « (ch. IV). « Je suis donc enfin heureux ! Mais il se trompait » (ch. V). « Toujours du plaisir n'est pas du plaisir » (ch. VI). « Le pêcheur marcha en remerciant son destin, et Zadig courut en accusant toujours le sien » (ch. XVII). « ...Rempli de désespoir et accusant en secret la Providence qui le persécutait toujours » (ch. XIX). Et enfin : « Il n'y a point de hasard ; tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance. » (ch. XX) et « Zadig fut roi et fut heureux... La reine et lui adorèrent la Providence. » (ch. XXI).

Un mot encore. Pour ceux qui ne goûteraient pas « l'esprit » de Voltaire ou que **Zadig** ne convaincrait point. Il y a sans doute beaucoup à pardonner à Voltaire. Mais il lui sera beaucoup pardonné car ce moins-musicien-de-tous-les-hommes est pourtant l'auteur d'une des plus belles, vraies et durables définitions de la musique :

« L'art plus heureux de séduire les cœurs. »

BACCALAUREAT 1973

(Epreuve facultative de musique)

Œuvres au choix

Dans nos numéros précédents figure une liste d'analyses d'œuvres musicales dans laquelle vous pouvez choisir à votre gré.

A cette liste toujours valable, il y a lieu d'ajouter les analyses suivantes :

N° 169 - Haydn, Quatuor l'Empereur en Ut majeur .... F 4,—

N° 178 - Chopin, Ballade en Sol mineur et C. Franck, Sonate La majeur piano violon F 4,—

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement.

Le Baccalauréat de TECHNICIEN MUSIQUE (F 11) *

(B.O.E.N., n° 45 du 30-11-72, p. 3884)

Ce nouveau diplôme a été créé par arrêté du 10 août 1972 publié au B.O.E.N. n° 32 du 31 août. Mis au point conjointement par les services de l'Education nationale et ceux des Affaires culturelles, le B.Tn F 11 répond au souci d'assurer aux élèves accédant aux enseignements du second cycle long et désireux de s'orienter vers les professions de la musique ou des études musicales d'un haut niveau, à la fois une sérieuse culture générale et une solide formation musicale. A cette double finalité, caractéristique du baccalauréat de technicien en général, répondent la structure de l'examen, les horaires d'enseignement et le contenu du programme.

Candidatures

La première session de l'examen pourra être organisée dès 1973 à l'avantage des élèves du second cycle long engagés dans la préparation à la série A 6 à horaires aménagés du baccalauréat de l'enseignement du second degré qui, ayant en fin d'année scolaire 1971-1972 atteint le niveau fin de première, ont été admis en classe terminale F 11 à la rentrée 1972. Aucune autre candidature scolaire ne pourra être acceptée. Les inscriptions seront enregistrées dans les conditions fixées par l'arrêté du 27 octobre 1972 publié au B.O.E.N. n° 42 du 9 novembre 1972.

Epreuves optionnelles

Lors de son inscription chaque candidat précisera expressément s'il souhaite subir au premier groupe l'épreuve de mathématiques et sciences physiques, ou bien l'épreuve de philosophie (épreuve A 2 du règlement d'examen).

Epreuves de français anticipées

Les candidats au B.Tn F 11 de la session de 1973 qui auraient subi en 1972, par anticipation, les épreuves de français de la série A 6 pourront être, sur demande exprimée lors de leur inscription, dispensés des épreuves de français du B.Tn. Les notes obtenues en 1972 seront affectées des coefficients des épreuves écrite et orale de français du B. Tn F 11.

Les candidats qui n'ont pu subir les épreuves de français en première A 6 subiront les épreuves écrite et orale de français du B.Tn F 11 en même temps que les autres épreuves de cet examen.

Ces dispositions admises exceptionnellement en dérogation aux conditions fixant les modalités de délivrance du baccalauréat de technicien resteront jusqu'à avis contraire spécifiques à la session de 1973 du B.Tn F 11.

Organisation de l'examen

Les sujets des épreuves d'enseignement général du B.Tn F 11 de la session de 1973, les sujets des épreuves d'enseignements professionnels musicaux seront assurés respectivement par les Académies de Clermont-Ferrand et de Lyon. Pour le choix des sujets d'épreuves professionnelles, la correction des épreuves, la constitution du jury d'examen, il sera fait appel aux compétences particulières reconnues sur le plan musical.

Classe terminale : Programme de français

Auteurs. — Sous la forme de lectures suivies ou de lectures expliquées, on étudiera des textes littéraires de large culture en donnant une place prépondérante aux auteurs contemporains. On fera naturellement une place particulière aux auteurs qui traitent de la musique (histoire, critique, esthétique).

Exercices pratiques. — On donnera une place prépondérante à l'entraînement à l'expression orale, sous la forme d'exposés suivis de débat.

Les exposés pourront être des comptes rendus de lecture, en liaison avec l'étude des auteurs, ou être consacrés à quelques problèmes moraux, sociaux, artistiques, de la vie moderne.

Les exercices oraux donneront lieu à quelques exercices écrits (prise de notes, rédaction de procès-verbal ou de synthèses personnelles à la suite d'un exposé ou d'un débat, résumé d'un article de critique, etc.) dans une vue plus pratique que scolaire. On s'efforcera par ces exercices d'entraîner les élèves à une rédaction concise, précise et correcte.

———— o ————

Programme limitatif pour la session de 1973 du C.A.P.E.S., éducation musicale institué par l'arrêté du 5 juillet 1972.

Le programme ci-dessous annule et remplace celui qui a été publié dans le n° 191, d'octobre.

Epreuves écrites

Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation.

— La musique religieuse aux XVe et XVIe siècles en Europe Occidentale.

— La musique lyrique au XVIIIe siècle (opéra, opéra-comique, cantate).

— La musique symphonique (symphonie, poème symphonique, musique de ballet) au XIXe siècle et dans la 1re partie du XXe siècle (jusqu'à 1940).

Epreuves orales

Explication de deux textes musicaux

— J.-S. Bach : Variations « Goldberg ».

— Berlioz : Requiem.

— Debussy : Jeux.

— Richard Strauss : Die Frau ohne Schatten (1er acte).

— Schönberg : Pierrot Lunaire.

— Stravinsky : Agon.

---

* Voir « L'E M. » n° 191, octobre 1972.

DEVENEZ PROPRIETAIRE DE VOTRE INSTRUMENT DE MUSIQUE POUR LE PRIX D'UNE SIMPLE LOCATION.

La perfection n'a pas de prix. Les guitares ou les synthétiseurs ne se fabriquent pas à la chaîne.

Quel musicien amateur ne souhaite travailler dès le départ sur un instrument de qualité?

Quel professionnel ne rêve de posséder un instrument aux possibilités les plus étendues?

Le crédit, onéreux, nécessite un versement initial important et les taux d'intérêt sont généralement élevés. Il reste alors la formule de la location.

Louer une guitare électrique ou un orgue d'appartement est quelquefois difficile souvent impossible. Aujourd'hui il existe une nouvelle formule : c'est Locamusic.

Demain, chez vous, l'instrument de vos rêves.

Locamusic est le spécialiste qui vous permet d'avoir immédiatement, sans débourser un centime, l'instrument de musique que vous désirez, quel qu'il soit.

Allez chez votre détaillant, fixez votre choix (parmi tous les instruments, sans aucune distinction ni limite de prix) et remplissez un formulaire Locamusic.

Vous venez de signer un contrat de location. Mais c'est vous qui avez fixé la durée de cette location (de 1 à 5 ans) en fonction de laquelle sera déterminé une fois pour toute le montant de vos mensualités.

Exemples :

Piano Rameau Valencay
prix public 6800 F
en 5 ans 151 F par mois

Piano Schimmel 174/E
prix public 15 340 F
en 5 ans 340 F par mois

Saxo alto Selmer
vernis fa dièse avec bec
prix public 1780 F
en 2 ans 85 F par mois

Orgue Thomas european
prix public 3995 F
en 3 ans 138 F par mois

Vous n'avez aucun versement initial à effectuer.

Ce contrat n'est pas une simple location car il a présenté pour vous l'avantage de ne vous imposer aucune contrainte. En effet, vous avez obtenu un instrument neuf dont vous avez choisi librement la marque et le modèle, comme si vous l'aviez acheté.

Louez l'instrument et devenez-en propriétaire.

La formule Locamusic n'est pas seulement une location banale.

En fin de contrat (de 1 à 5 ans) vous pouvez en effet si vous le désirez devenir propriétaire de l'instrument de musique en le rachetant pour une valeur fixée en début de contrat. Cette somme, faible, représente 5 % du prix neuf.

Dans ce cas, le rôle de Locamusic aura été de vous avancer l'argent pour un coût supplémentaire faible, sans vous infliger les contraintes et les taux d'un crédit traditionnel (vous n'aurez effectué aucun versement initial).

Ce que vous propose Locamusic :

de choisir n'importe quel instrument de musique,

de déterminer vous-même la durée de location (1 à 5 ans),

chaque mois vous réglez une mensualité fixe que vous avez déterminée,

en fin de contrat vous pouvez rendre l'instrument ou en devenir propriétaire en l'achetant pour une faible valeur fixée en début de contrat (5 % du prix neuf).

Adressez-vous à votre détaillant habituel ou à défaut écrivez à
Locamusic
21 rue Jean Mermoz 75008 Paris



21 rue Jean Mermoz 75008 Paris

PROCOM 7143

Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale

BELA BARTOK (1881-1945)

LE 5e QUATUOR *

Eléments biographiques

Parmi les interprètes les plus réputés des quatuors de Bartok, il faut citer les ensembles suivants : Tatraï, Parrenin, Juilliard, Budapest, Ramor, Fine Arts Quartet et le Quatuor Hongrois.

La version Juilliard est sans doute l'une des meilleures. Depuis le premier Quatuor op. 7 jusqu'au Concerto pour alto et orchestre, une grande partie des œuvres du musicien hongrois témoigne d'un goût réel pour les cordes frottées, ne serait-ce que par les deux sonates pour violon et piano, celle pour violon seul ; les deux rapsodies pour violon et orchestre, les « deux concertos » pour violon, les « quarante-quatre duos » pour deux violons, les « contrastes » pour clarinette, violon et piano.

Le cinquième quatuor se situe après le deuxième concerto pour piano. Bartok, né à Nagyszentmiklos en 1881, a dépassé la cinquantaine. Dans la force de l'âge, au faîte d'une existence tragique et riche à la fois, longtemps incompris dans son propre pays, de santé délicate, accablé de pauvreté sur le plan matériel, hanté toute sa vie par la recherche d'un style qu'il a eu tant de mal à parfaire, l'essentiel de ses créations est gravé sur le papier.

En 1932, le musicien des « microcosmos », en tant qu'ethno-musicologue, se rend au Congrès de Musique Arabe. Ce n'est pas son premier voyage en Afrique du Nord ; un peu avant la seconde guerre mondiale, Bartok avait entrepris déjà un voyage d'étude, notamment à Biskra et dans une grande partie de l'Algérie. Ces périples auront une répercussion non négligeable sur la manière d'écrire les quatuors. Notamment, le second quatuor. Le sixième mérite une attention particulière quant à l'utilisation dans une atmosphère Europe Orientale d'éléments tels que la « Hora Lunga » sorte de chant long de style ancien à caractère improvisé et déclamatoire, avec des notes identiques répétées, d'autres longuement tenues.

(*) Les exemples musicaux sont publiés avec l'aimable autorisation de l'éditeur : UNIVERSAL-EDITION.

Les Quatuors

Les quatuors sont au nombre de six et le septième n'a jamais été esquissé, bien que commandé par Ralph Hawkes. Bela Bartok a voulu y créer des éléments thématiques s'inspirant de folklores hongrois, bulgare, roumain et slovaque, mais ne constituant pas de citations directes. Ce sont des paysans analphabètes, le plus souvent, mais connaissant par tradition orale des chansons dont le musicien a repris les structures pour composer telle partie de son œuvre.

Quatuor n° 0, 1898 (Presbourg). Le quatuor de Pozsony date de 1899.

Quatuor n° 1, 1908 joué avec succès en 1911 par le quatuor Waldbauer-Kerpely.

A cette époque, Bartok connaît-il l'œuvre de Schönberg dont le premier quatuor précède de quelques années celui de Bartok et dont le second quatuor est pratiquement contemporain de l'œuvre de Bartok citée ? C'est peu probable. Toujours est-il que Bartok a écrit un article sur la musique de Schönberg en 1920 (en allemand) (1).

Quatuor n° 2 (1915-1917). L'auteur évolue vers une écriture « basée sur le développement des motifs cellulaires pour construire des mouvements entiers ». (Downey.) (Philharm. 202.)

Quatuor n° 3 (1927). Bartok poursuivant ses recherches « l'élément linéaire » a une place prépondérante. Bartok obtient grâce à cette œuvre le prix de la « Musical Fund Society » de Philadelphie. (Ph. 169.)

Quatuor n° 4 (1928). Analysé par A. Gabeaud (Ed. Mus. n° 69 - 1960). Quatuor considéré généralement comme le plus beau. (Ph. 166.)

Quatuor n° 6 (1939). Analysé dans l'Education Musicale (n° 123 - 1965).

Quatuor n° 5 (1934. (Ph. 167.)

En 1950 eut lieu une audition intégrale de ce cycle par le Quatuor Vegh, à la salle de l'Ancien Conservatoire. Le succès en fut immense. Le cinquième eut un effet « fulgurant ». S. Demarquez parla de « Ruissellement sonore », de la « beauté des thèmes », de « l'ensorcellement rythmique du scherzo ».

Composé à Budapest du 6 août au 6 septembre 1934, ce chef-d'œuvre a été dédié à Mrs Sprague-Coolidge et créé à Washington (U.S.A. le 8.IV.35), par le Quatuor Kolish. Il a été édité par Universal Ed. en 1936 et figure au Catalogue Philharmonia sous le numéro 167, catalogue où l'on trouve la Cantate Profane (1930), le « Mandarin Merveilleux », (consulter l'Ed. Mus. 1964). La « Musique pour cordes, percussion et celesta », la « Suite de Danses » qui l'a rendu célèbre, les deux premiers concertos pour piano et le « Château de Barbe-Bleue ».

Sur le plan pictural, l'entre-deux guerres est marquée par une surabondance des écoles de peintres où les cubistes accentuent leurs efforts sur la construction, les « fau-

(1) Selon Szabolcsi, c'est vers 1912 que Bartok fait la connaissance des œuvres de Schönberg.

ves » sur la couleur et la pâte. 1934 est l'année de « Persistance de la Mémoire » de Dali, tableau où figurent des montres molles. Le « Printemps » d'André Masson. A la même époque « Développement en brun » de Vassili Kandinsky avec « des caractères géométriques fortement prononcés ».

Picasso peint la « Jeune Fille au miroir », Antonio Donghi présente avec « Le Concert » un violoniste, un mandoliniste et un trompette, en s'éloignant du surréalisme.

C'est enfin Max Ernst avec « une semaine de bonté » et Joan Miro avec « Paysage Catalan ».

Le « L'enlèvement des filles de Leucippe » de Ker Xavier Roussel, l'un des fondateurs du groupe Nabi au « Duo » de Georges Braque, en passant par « La Muse » de Pablo Picasso. « La femme à la Mandoline » de Braque, le « Phoenix Conjugalis » de Paul Klee, tous ces tableaux étant visibles au Musée d'Art Moderne à Paris, on assiste à toutes sortes d'expériences contemporaines de la création des six quatuors de B. Bartok : collage de papier journal sur « La Bouteille de vieux marc », par P. Picasso. L'Ecole de Paris réunit un grand nombre de peintres, post-impressionnistes, surréalistes, tels que Max Ernst et les abstraits tels que Kandinsky.

Le cubisme scientifique réunit les noms de Gleizes (Portrait de Florent Schmitt) et Marcoussis. Le cubisme physique plus traditionnel qui adapte une vision réaliste à la nouvelle esthétique, le cubisme orphique, celui d'un Fernand Léger, le cubisme constructeur plus instinctif et imaginatif. Les cubistes « affrontent le problème en montrant l'objet sous tous ses angles ».

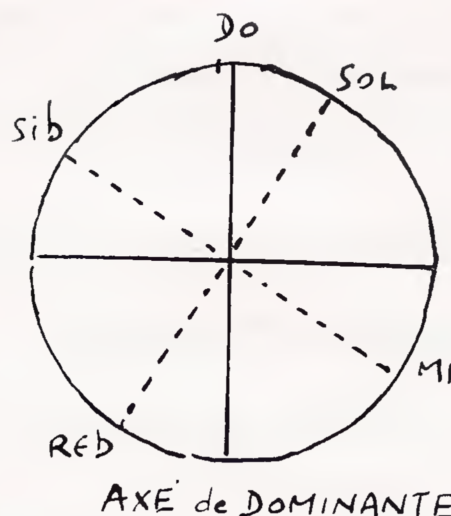
Le 5e Quatuor est, comme le 4e, composé de cinq mouvements.
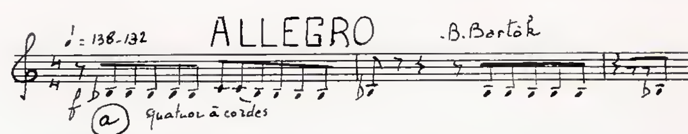
Dans le quatrième quatuor, deux scherzos encadrent le mouvement central « Andante ».

Six années après la composition du quatrième quatuor, le cinquième quatuor reprend le plan des cinq mouvements, mais cette fois-ci deux mouvements lents encadrent le mouvement central « Scherzo » sans compter les deux mouvements extrêmes, Allegro et Finale en rondo. Ce quatuor de 1934 obéit en quelque sorte, à la forme « pont ». Entre les deux quatuors, Bartok s'est beaucoup intéressé à la musique populaire : « Chansons Populaires Hongroises », « Danses de Transylvanie » et « Chants paysans hongrois ». Il y a surtout les quarante duos pour deux violons dont S. Moreux déclare qu'ils sont non seulement un recueil de chefs-d'œuvre, mais une introduction à la méthode bartokienne. Le quatuor n° V est numéroté 102 au catalogue établi par Andréas Szöllösy dans la « Bibliographie des œuvres musicales et écrits musicologiques de Béla Bartok ».

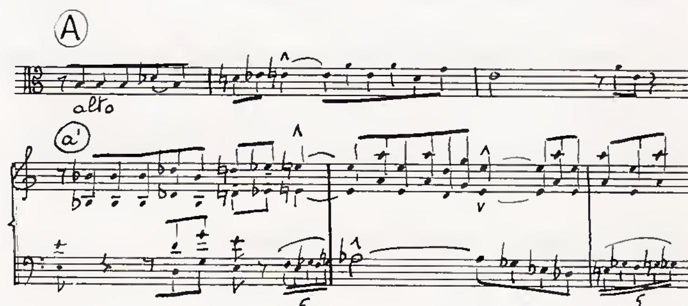
1er Mouvement : noire : 138 - 132 **Allegro**

De forme sonate, l'Allegro commence sur un unisson déclamatoire dont le caractère dramatique est accentué par les répétitions heurtées du son **Si bémol.** La mesure est à 4/4. C'est une introduction **(a)** sauvage dont le rythme fait de contretemps jouera tout au long de cette pre-
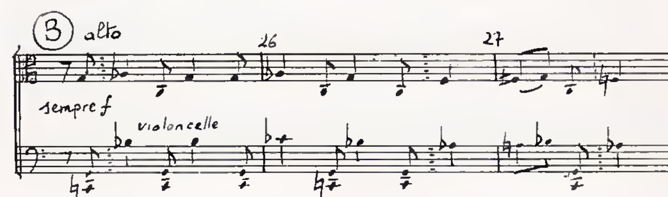




mière partie un rôle moteur prépondérant. Le premier thème **A** est exposé au violoncelle et à l'alto. « Si le jugement dernier devait être annoncé par des cordes et par des cuivres, ce seraient les premières mesures du 5e Quatuor de Bartok dont les accents seraient chargés de réveiller les morts », écrit P. Citron.



Le thème bondit à partir de la note pivot, grimpe au triton supérieur et rebondit sur les intervalles de quartes, tandis que les deux violons reprennent en canon le premier thème.

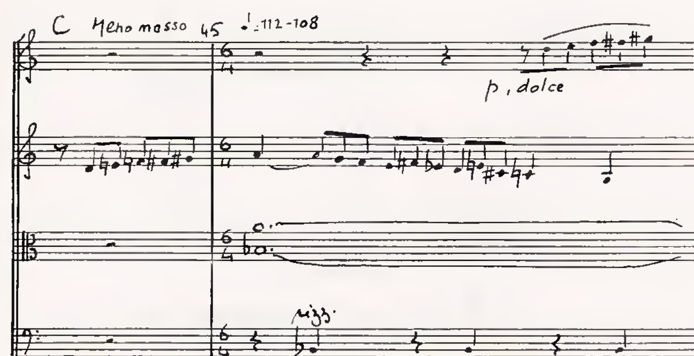
Un motif **a'** conclut cette exposition, avec des quintolets de doubles chroches, exposition qui va, en élargissant le mouvement, aboutir sur un pont de onze mesures où les glissandi s'obtiennent au 2e violon et à l'alto.

Le deuxième thème **B** est accompagné par un bourdon en Do, donnant à l'ensemble un caractère populaire tandis



que les parties supérieures font entendre des syncopes. Le premier thème réapparaît avec des variantes notamment dans le rythme et l'extension des intervalles.

Au meno mosso, le mouvement est noire : 112 - 108. Un thème **C** en triolets de croches, à caractère chroma-
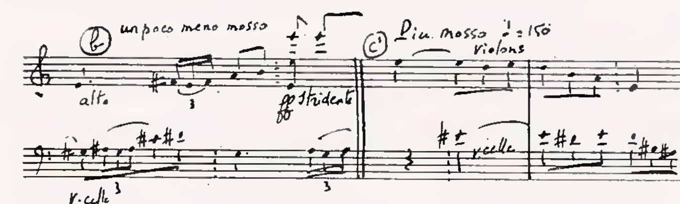


tique et au déroulement très souple, est exposé aux différentes parties. Ce thème « ondulant » est accompagné de diverses tenues et de notes répétées en pizzicato. Le mouvement mélodique, à la mesure 57 du premier violon, fait songer à celui de la romance de l'Enlèvement au Sérail de Mozart (sur le mot « Wollt'gern »).

Le développement apparaît d'abord avec une allusion à l'introduction puis avec un fugato dont le sujet n'est autre que A, puis des répétitions de septièmes mineures interviennent avec des successions de triolets.

La deuxième section du développement — mesure 86 — reprend l'élément rythmique de **B** en **Sol**, avec en octaces, les deux violons reprenant une variante de **a'**. Puis on assiste à un échange, les parties chantantes étant alors représentées par les altos et violoncelle tandis que l'accompagnement fait d'accords de quintes diminuées s'amplifiera en septièmes.

Enfin le thème **A** est traité avec un triolet de doubles, sorte d'ornement apporté à cette variante **b.**

Peu avant le point culminant du premier mouvement situé au retour du thème initial rythmique, on notera le déroulement pentatonique de la variante du thème chromltique **c'** (mes. 120).



L'écriture de cet allegro est essentiellement linéaire, « Bartok était encouragé dans cette reprise audacieuse de la vieille loi du contre-point prérenaissant par son sens logique et son hérédité modale qui lui firent plus qu'à tout autre compositeur moderne trouver des solutions au complexe vertical horizontal, solutions dont le 5e quatuor est un éblouissant exemple ». (S. Moreux, Op. cit. 120.)

Il est intéressant de remarquer que la fin du mouvement coïncide avec la partie délimitée par la section dorée, si l'on tient compte du temps qui se déroule entre le début de l'œuvre et la lettre G de la partition (260 secondes), c'est-à-dire le meno mosso et la durée totale de l'exécution de l'allegro, soit 7 minutes 4 secondes 1/2.

La Réexposition. Elle se fait avec le troisième thème chromatique à l'état de renversement sur une tenue de **Fa dièse.** Le départ de ce thème se fait sur **(Do)** antipode sur l'axe de tonique selon le système d'axes d'Ernö Lendvai.

Puis une deuxième pédale s'installe sur **Do dièse.** Le deuxième thème **B,** à caractère rythmique est réexposé et par la suite le premier thème **A** renversé au chiffre 160. Dans la réexposition de **B** nous voyons le violoncelle et l'alto prendre la place que les violons occupaient à l'exposition.

Dans la réexposition de **A,** les **Si b.** sont entrecoupés de larges accords (septièmes diminuées).

La coda, à la mesure 177, fait valoir une accumulation de motifs, dans laquelle une sorte de jeux de miroir a la plus grande part, avec notamment des quartes parallèles, comme J.S. Bach en a utilisé dans la Gavotte de la 7e Suite Française.

Cet allegro molto qui sert de Coda sera d'ailleurs varié dans son mouvement puisque Bartok y fait figurer un piu vivo et un sostenuto.

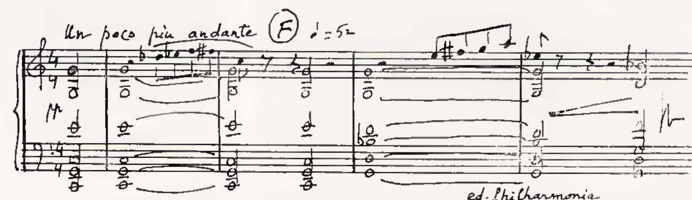
L'Adagio Molto - 2e Mouvement

Mouvement noire : 40 - 38 — à l'aise, un peu moins lent que largo. Une introduction à 4/4 se présente en un prélude où les jeux de sonorité se font à l'aide de trilles et par la suite de croches distribuées aux trois parties supérieures tandis que le violoncelle fait entendre une longue



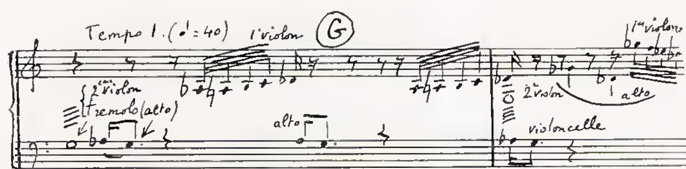
phrase **E** descendante dans le mode de **Ré** avec çà et là quelques échappées.
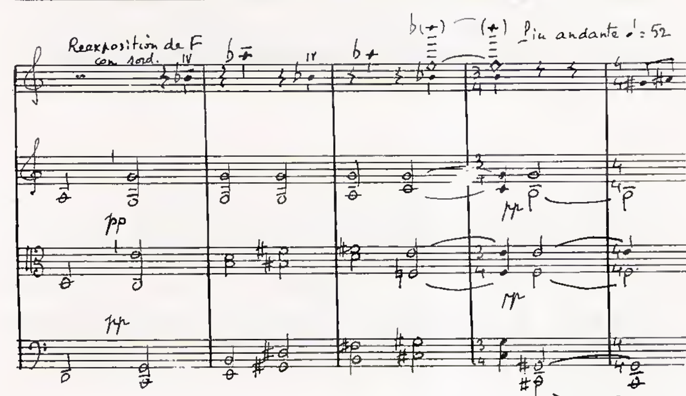
— L'andante de 15 mesures est dans un mouvement de marche tranquille noire : 52. Un choral **F** apparaît en qua-
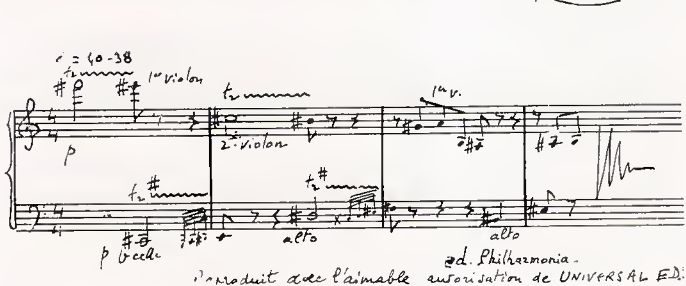


tre périodes de cinq croches. De longues tenues d'accords parfait (Do) puis **Ré majeur** accompagnant une longue phrase du 1er violon dont la conclusion est reprise en imitation par l'alto. On a à faire à une harmonisation modale.

— Dans le mouvement initial, sur un trémolo du 2e violon **(Sol grave)** et des pizzicati d'alto, des groupes de







quadruples croches **(G)** aboutissant sur des doubles croches détachées amenant cet épisode. Les pizzicati se font, pour la partie supérieure avec l'ongle du premier doigt de la main gauche à la partie haute de la corde.

Le piu lento, noire : 36 reprend en entrées aux 4 parties en canon des fragments de l'épisode précédent (présenté au 1er violon).

La réexposition du choral **F** se fait en harmonisation modale. On y remarquera l'utilisation d'un son harmonique au 1er violon.

La conclusion se fait dans le mouvement initial avec les trilles — aux quatre parties et un glissando au violoncelle. Györgi Ligetti a fait remarquer à propos de ce scherzo, la structure en arches A B C B A.
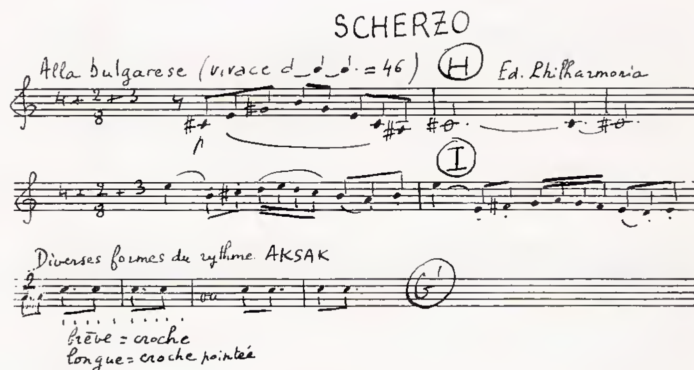
Cet adagio a une durée d'exécution de cinq minutes dix-neuf secondes et demi.

Le sherzo « alla Bulgarese ».

C'est le troisième mouvement du quatuor. Bartok s'inspire de la musique paysanne. Par cette expression de ses « instincts musicaux », l'agriculteur se signale à l'attention d'un groupe d'ethnomusicologues dont font partie Bartok et Z. Kodaly.

« Par la couche paysanne au sens strict du mot, j'entends du point de vue folklore, cette partie du peuple attachée à l'agriculture primitive, dont la vie physique et spirituelle s'exprime, presque exclusivement dans le cadre fixé par la tradition et ne retient des éléments, fournis par la culture supérieure des villes, que ceux qu'elle peut assimiler, instinctivement à sa propre manière de sentir. »

Du point de vue historique, on doit se rappeler que la Burgarie a été pratiquement exterminée pendant la longue occupation turque.



L'invasion turque s'accompagne de destructions. Le peuple fuit vers les montagnes. Cependant la musique bulgare a conservé son caractère propre. Les rythmes « bizarres » que l'on trouve dans le scherzo de Bartok se rattachent à l'« Aksak ». Rythme difficile à noter : l'Aksak se fonde sur l'isochronie. Les « bougres » ou « bulgares » descendants des anciens Thraces d'où Orphée est originaire, ont adopté ce rythme. Le divin musicien, selon la légende, avait vécu dans la région des Monts Rhodope. L'aksak constitue un phénomène universel.

On en trouve des traces en Grèce, chez les Bédouins, les Arméniens et les Hindous. Les Turcs, pendant les cinq siècles d'occupation, ont influencé la musique populaire bulgare et ont imposé le mot turc « aksak » qui signifie « boiteux ». Constantin Braïloïu a communiqué dans la Revue de Musicologie XXX III (déc. 1951), une étude sur ce rythme bichrone irrégulier c'est-à-dire faisant emploi de deux unités de durée, dont le rapport est irrationnel (cf **EX G'**). Braïloïu montre comment ce rythme est composé de longues et de brèves c'est-à-dire de croches pointées et de croches.

BARTOK a utilisé l'Aksak dans les microcosmos, le troisième mouvement des « Contrastes », le premier mouvement de sa « sonate pour deux pianos et percussion » et dans le « Mandarin Merveilleux ».

Analyse

Dans le cinquième quatuor, la mesure correspond à $\frac{4+2+3}{8}$ avec un mouvement vivace (mesure : 46). Dans le trio la mesure à 10/8 se décompose en 3 + 2 + 2 + 3. De la même façon une mesure bulgare à 8/8 se décompose en 1 - 2 - 3 ; 1 - 2 ; 1 - 2 - 3. Pour des raisons d'ordre graphique, BARTOK utilise des valeurs de croches alors qu'il aurait pu tout aussi bien écrire avec des valeurs de doubles croches. Deux mesures de violoncelle en Ré dièse introduisent le premier thème H au second violon repris en imitation avec des mutations diverses aux autres parties. Petit point d'orgue (brève) **H** réapparaît avec son

dessin de tierces en mouvement contraire en ce qui concerne la tête, accompagné par des pizzicati.

Le deuxième thème **I** s'étend sur six mesures et en contrepoint un dessin issu de **H** avec des contretemps à l'alto et au violoncelle.

Reproduit avec l'aimable autorisation de L'UNIVERSAL EDITION

Après un léger ritardendo, le thème **H** est réexposé dans la tonalité initiale. Cette première partie se termine sur une transition de trois mesures où l'alto tient en doubles cordes une tierce mineure.

Nous retrouvons, au début du trio ces mêmes tenues de tierce, avec, comme tonique **Fa**, son par lequel débute un « thème d'allure folklorique » au second violon, accompagné par un ostinato de quatorze mesures. Le chant se déplace au violoncelle avec un nouvel ostinato de huit mesures, avec une polyrythmie (3 + 2 + 2 + 3) 1er violon (2 + 3 + 3 + 2) violoncelle. L'alto poursuit le discours sous de nombreux ostinatos progressant par demis tons. Le mouvement s'accélérant, le second et le premier violon présentent alors deux ostinatos simultanés, le second jouant le renversement des intervalles du premier. Un troisième ostinato vient se greffer aux deux premiers, tandis que le violoncelle déroule le thème. Après un FF, une mesure avant 45 l'intensité diminue et c'est la réexposition de **H** en valeurs longues.

Le scherzo da capo reprend et retrouve le rythme « alla bulgarese ». Les deux thèmes sont présents. **H.** apparaît tour à tour au premier violon puis, renversé au violoncelle, également renversé à la partie supérieure, enfin au violoncelle, qui aboutit sur un Fa dièse.

I est exposé à l'alto avec un aspect légèrement modifié et un accompagnement en accords parallèles. Différents changements de mesures interviennent après la réexposition en rétrogadation des éléments issus de **I** : mesures à 8/8, à $\frac{4 + 3 + 2}{8}$.

Un agitato basé sur des dessins chromatiques s'enchaîne à la coda où le premier thème retrouve son jeu de tierces successives (mouvement mesure : 48). Quatre mesures piano en accords détachés amènent un poco slargando (mouvement d'une mesure : 40) qui fait entendre deux mesures expressives d'alto et une tenue avec un pizzicato de violoncelle. Le scherzo se termine sur un accord de Do dièse mineur.

Si BARTOK n'a pas utilisé d'éléments folkloriques, il n'en reste pas moins vrai que ce mouvement est fait de souvenirs. L'idée repasse de l'inconscient dans le conscient.

Le scherzo dure quatre minutes, trente-six secondes.

A CŒUR JOIE

(8, rue de la Bourse, 69002 Lyon - Tél. (68) 42.52.44)

Prévision Stages Pâques 1973 :

- stage solfège 1er degré
- stage direction chorale 1er degré
- stage musique romantique - Port Choiseul (Suisse)
- stage culture vocale — Mane (sur invitation)
- stage flûte à bec et culture vocale — Bretagne — pour tous)

et

- stage direction d'orchestre (2 degrés) (J.-F. Paillard)
- cours d'interprétation et de musique de chambre par les solistes de l'orchestre J.-F. Paillard, 16, 24 avril — Vaison-la-Romaine.

(Pour le cours d'interprétation et de musique de chambre, **inscription avant le 15-1-73.)**

(Bulletins d'inscriptions et précisions dans le journal de **janvier.)**

Vacances musicales :

Du 1er au 15 juillet 1973 aura lieu à ALBE (Alsace) une session musicale réservée aux familles, dans une maison des « Villages Vacances Familles » - Marie Papillard en assurera l'animation musicale.

Si cette activité vous intéresse remplissez **dès maintenant** le bulletin ci-dessous et retournez-le à A Cœur Joie. Votre réponse nous aidera à faire des prévisions.

(Les places étant limitées, priorité sera donnée aux familles ayant répondu à cette enquête.)

***

— Une autre session « Amitié-Musique » pour les familles sera également proposée à VILLEDIEU (Vaucluse), vraisemblablement en août 73.

THÉORIE PHYSIQUE DE LA PRODUCTION DES SONS HARMONIQUES SUR LES INSTRUMENTS A CORDES (*)

par Daniel HUMBERT

En complément à l'article de M. Jacques CHAILLEY, et en se référant principalement au Cours de Physique Générale de G. BRUHAT, Paris, Masson 1948, voici comment on peut expliquer, physiquement, la production d'harmoniques sur une corde vibrante :

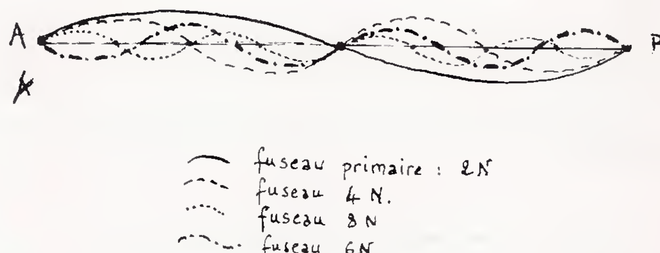
Le mouvement de la corde, entretenu par l'archet, légèrement différent du mouvement de la corde pincée ou frappée, produit une vibration complexe du fait de la formation d'ondes stationnaires (les extrémités étant fixes, ce qui est le cas des instruments de musique).

Les calculs aboutissent à la formule $N = \frac{P}{2l}\sqrt{\frac{F}{m}}$

qui résume les lois des cordes vibrantes énoncées par Galilée et Mersenne : longueur, tension, masse. Cette formule montre également que, selon les valeurs de l'entier naturel p = 1, 2, 3, ...n..., la corde produit un **son fondamental** de fréquence N (p = 1), accompagné de **partiels :** 2N (p = 2), 3N (p = 3), 4N (p = 4), etc. qui coïncident avec la série des **harmoniques** du son fondamental pour une corde idéale (sans raideur) condition à peu près réalisée dans les instruments à cordes du fait de la forte tension (dépassant la moitié de la charge de rupture). Mais si la corde est peu tendue, la série des partiels n'est jamais rigoureusement identique à la série des harmoniques.

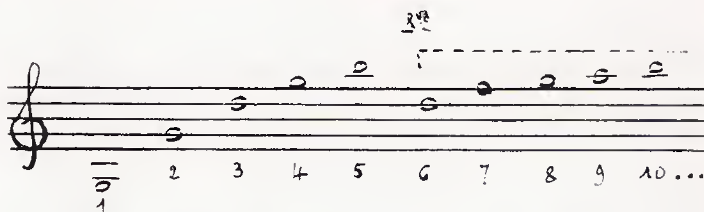
Lorsqu'on effleure du doigt un point de la corde, on provoque un nœud (1) en cet endroit et l'on supprime ainsi, dans la vibration initiale, tous les harmoniques (ou partiels) qui avaient un ventre en cet endroit, la corde continue donc à vibrer, mais le son produit change de hauteur et de timbre. Dans le jeu instrumental, l'effleurement du doigt empêche la formation des partiels (ou harmoniques) ayant un ventre en cet endroit et la corde se divise en fuseaux.

Exemple 1, fig. 1 : En effleurant la corde en son milieu, on supprime tous les partiels n'ayant pas un nœud en ce milieu, et on conserve, par conséquent, tous les harmoniques y ayant un nœud, c'est-à-dire les harmoniques pairs : 2N, 4N, 6N, 8N, etc. le son rendu est à l'octave de la corde entière, la division primaire est en deux fuseaux. (On peut appeler ainsi la division en fuseaux qui correspond au son entendu,
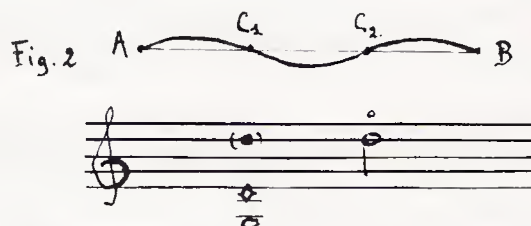


mais en fait, la division est complexe et chaque fuseau en comprend d'autres, de sorte que le son entendu n'est pas pur et contient lui aussi des harmoniques.)

Pour le **Sol**$_2$ du violon dont les harmoniques sont les suivantes :



l'harmonique 2 (**Sol**$_3$) sera accompagné des sons **Sol**$_4$, **Ré**$_5$, **Sol**$_5$, etc.

Exemple 2, fig. 2 : En effeurant aux 2/3 de la longueur, on fait apparaître les harmoniques multiples de 3 par suppression de tous les autres. La formation primaire est en trois fuseaux ; la corde donne un autre son complexe dans lequel domine le partiel 3N (la 12e de la fondamentale) soit une octave au-dessus du



son produit lorsque le doigt appuie fortement en C$_1$. Mais le même résultat est atteint en effleurant en C$_2$, précisément là où le doigt appuyé donnerait la 12e, soit, pour la corde **Sol**$_2$ du violon :

(*) Voir « L'E. M. » nos 187 et 192, avril et novembre 1972.

(1) On appelle nœuds les points d'amplitude nulle, et ventres, les points d'amplitude maximum dans la vibration.

Dans le 2e cas, le son ne change pas de hauteur par rapport à la position du doigt fortement appuyé, mais de timbre.

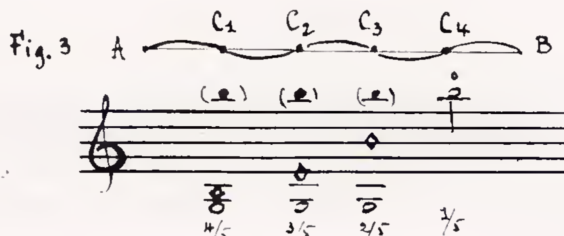
Exemple 3, fig. 3 : Si l'on effleure aux 4/5 de la longueur (intervalle de tierce majeure) on fait apparaître les harmoniques multiples de 5 (par suppression des autres) et le son complexe résultant est dominé par le partiel 5N (17e du fondamental). La corde se divise alors en 5 fuseaux primaires et on a — théoriquement — quatre manières d'obtenir ce résultat :

1) en effleurant en C_1 (4/5) là où le doigt donnerait **Si**$_2$ sur la corde du violon,

2) en effleurant en C_2 (3/5) là où sortirait la sixte majeure,

3) en effleurant en C_3 (2/5) là où sortirait la 10e majeure (il se trouve que le son sort mal ici),

4) en effleurant en C_4 là où sortirait justement la 17e majeure.



Il apparaît, sur ces trois exemples qu'il n'y a aucune différence entre les manières de produire les harmoniques et que la distinction entre harmoniques naturels et artificiels, selon que la corde est à vide ou non, est sans fondement physique, les harmoniques étant, par nature, tous naturels, puisque contenus dans le son complexe initial. Le fait de les produire sur un instrument à cordes ne change rien à l'affaire, les harmoniques sortent parce que l'on empêche, par la présence du doigt, la formation des autres.

Cette distinction des traités d'orchestration ne semble être qu'une commodité de vocabulaire spécifique aux violonistes et se basant sur des considérations de doigté.

Naturel : corde à vide et un doigt, limitation imposée par l'extension de la main sur l'alto et le violon, sans limitation sur le violoncelle et la contrebasse (la main pouvant se déplacer à volonté puisqu'elle ne soutient pas le manche), avec des réserves toutefois pour cette dernière du fait de la grosseur des cordes.

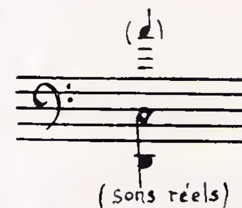
Artificiel : obtenu avec deux doigts, l'un appuyant fortement afin d'obtenir un fondamental, l'autre effleurant, afin d'obtenir l'harmonique avec limitation imposée par l'extension des doigts : la quinte sur le violon, la quarte sur l'alto, la tierce majeure sur le violoncelle, la seconde majeure sur la contrebasse, mais l'harmonique, dans ce cas, ne sort pas, de sorte que, sur cet instrument, on n'utilise que les harmoniques sur corde à vide.

On peut classer les harmoniques, comme le préconise J. CHAILLEY, en naturels lorsque la position du doigt ne change pas la hauteur, et en artificiels les autres, mais la division en « zones » figurant dans son premier article, si elle correspond à l'usage courant, ne peut être donnée pour une réalité physique ; l'exemple 3 est particulièrement probant : le point C_3 ne donne pas un harmonique naturel (même hauteur) mais un harmonique à l'octave. Il en est ainsi chaque fois que la division primaire de la corde atteint et dépasse 5. Pour l'harmonique 7, il y aurait théoriquement, 6 manières de le produire (fig. 4) :

1) en C_1 où le doigt donnerait une tierce mineure basse, 6/7 de la corde (inusité),

2) en C_2 (5/7) où le doigt donnerait la quinte diminuée,
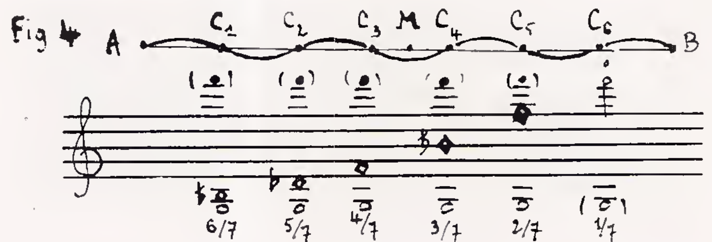
3) en C_3 (4/7) où le doigt donnerait la 7e mineure. Couramment employé. Ex. dans les Métaboles de Henri Dutilleux, aux contrebasses (p. 22 de la partition, une mesure après 14),



4) en C_4 (3/7) où le doigt donnerait une 10e mineure basse.

5) en C_5 (2/7) où le doigt donnerait la 14e mineure. (Donne dans le cas de la corde **Sol** du violon, un **Fa** très bas, presque **Mi**),

6) en C_6 (1/7) où le doigt donnerait le même son que l'harmonique. (Donne également un **Fa** très bas presque **Mi**.) C'est le seul qui serait naturel ; la « zone » au-delà de l'octave donne bien des harmoniques naturels mais également des harmoniques artificiels.

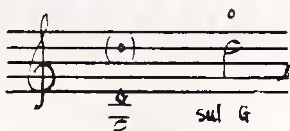


De toutes façons, et pour la pratique, le mode de calcul que donne J. CHAILLEY est le plus simple qui soit, l'harmonique sortant ayant pour numéro, le dénominateur de la fraction correspondant au segment de corde.

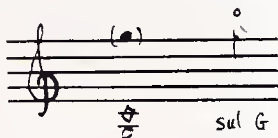
Corde effleurée à la moitié (1/2), ...harmonique 2 octave du fondamental notation ; *



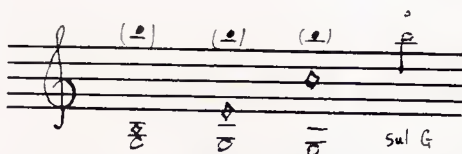
corde effleurée au 2/3 (note losangée à la quinte) ou au 1/3, harmonique 3 (12e),



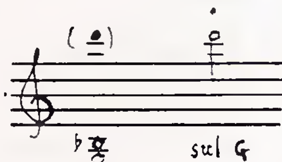
corde effleurée au 3/4 (note losangée à la quarte) ou au 1/4, harmonique 4 (15e) ou double octave.



corde effleurée aux 4/5 (note losangée à la tierce maj.) ou au 3/5 (note losangée à la sixte majeure), ou aux 2/5 (note losangée à la 10e maj.),

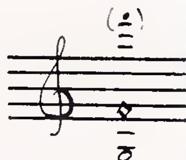


ou au 1/5, harmonique 5 : 2 octaves et une tierce maj.
corde effleurée aux 5/6 (note losangée à la tierce mineure), harmonique 6.



Les autres divisions donnant des rapports simplifiables déjà examinés : 4/6 = 2/3 : harmonique 3, 3/6 = 1/2 : harmonique 2, 2/6 = 1/3 : harmonique 3.

Corde effleurée aux 6/7, 5/7, 4/7 (note losangée à la 7e mineure), seul usité, 3/7, 2/7, 1/7 : harmonique 7.



REMARQUE SUR LA NOTATION DES HARMONIQUES :

L'intérêt des sons harmoniques ne réside pas dans la hauteur, mais dans le timbre.

Par exemple le **Ré$_4$** peut s'obtenir de plusieurs manières :

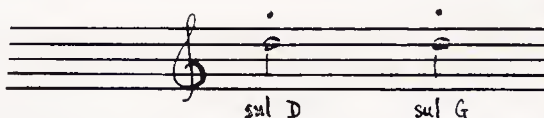
1 - en son normal, sur les cordes **Sol$_2$**, **Ré$_3$**, ou **La$_3$** il sera alors accompagné de ses propres partiels :
Ré$_4$, Ré$_5$, La$_5$, Ré$_6$ Fa dièse$_6$, Do$_7$, Ré$_7$..

2 - en son harmonique comme harmonique 2 de la corde **Ré$_3$**, il sera alors accompagné des partiels suivants :
(Ré$_3$) Ré$_4$, Ré$_5$ La$_5$, Ré$_6$, Fa dièse$_6$, La$_6$, Do$_7$, Ré$_7$, Mi$_7$...
fondamental (harmoniques multiples de 2)

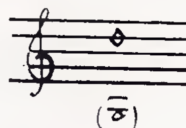
3 - comme harmonique 3 de la corde **Sol$_2$**, il sera alors accompagné des partiels suivants :
(Sol$_2$) (Sol$_3$) Ré$_4$, Ré$_5$, La$_5$, Ré$_6$, Sol dièse$_6$, La$_7$...
fond. (harmoniques multiples de 3).

On voit que dans les deux premiers cas le timbre n'est pas différent, par contre dans le troisième, si la hauteur est la même, la couleur sera légèrement changée.

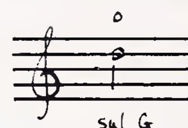
Il convient donc de noter la corde sur laquelle on désire obtenir l'harmonique, ou alors on laisse ce choix à l'exécutant, mais il faudrait savoir si les problèmes de timbre qui passionnent tant la jeune école doivent être résolus par le compositeur !
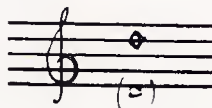


Toujours dans **les Métaboles,** on peut remarquer une manière de noter les harmoniques qui uniformise les notations, grâce à la note losangée (qui indique la place du doigt) et la corde à vide entre parenthèses :



pour

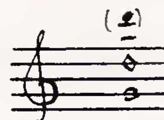




pour



La notation est très claire, mais l'exemple suivant ne l'est pas :

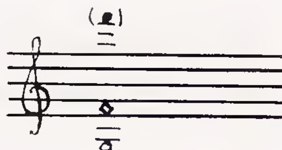


Cet harmonique (artificiel pour les instrumentistes puisque nécessitant deux doigts) peut s'obtenir sur la corde **Sol$_2$** ou sur la corde **Ré$_3$**. Il est vrai, qu'alors, le le timbre est inchangé, le son étant accompagné des mêmes partiels dans les deux cas, et seules des considérations de commodité d'exécution, fonction de ce qui précède et de qui suit, entrent en ligne de compte ; c'est bien évidemment l'artiste exécutant qui résoud le problème.

REMARQUE CONCERNANT LA PLACE DE L'ARCHET DANS LE JEU HARMONIQUE

L'expérience a été réalisée à propos de l'harmonique 7 (en effet, la place de l'archet intervient davantage lorsque le fuseau primaire a une faible longueur).

Il est évident que, théoriquement, l'archet en frottant sur la corde, produit un ventre de vibration. Ce ventre doit donc coïncider avec l'un des ventres de vibration de l'harmonique considéré.



— donne effectivement le **Fa**$_5$ si l'archet frotte la corde à une distance du chevalet égale ou légèrement inférieure à 2 cm,

— si l'archet « travaille » à environ 4 cm du chevalet on entend **Si**$_4$,

— pour un archet situé approximativement à 5,5 cm on entend **Ré**$_4$.

L'harmonique 7 correspondant à une division primaire en 7 fuseaux, donne pour une corde de violon de 33 cm de longueur, 7 fuseaux de 4,7 cm chacun. Le ventre se trouve donc, théoriquement à 2,3 cm du chevalet résultat en accord avec l'expérience si l'on admet que la « surface » frottée n'est pas négligeable, mais correspond approximativement à 0,5 cm. Le doigt effleure à l'endroit de la 7e mineure, soit à une longueur de corde de 4/7 ou 18,8 cm du chevalet.

Si l'archet frotte à 4 cm du chevalet, on obtient un fuseau de 8 cm approximativement ; la vibration est alors très compliquée et le nœud ne doit pas se former sous le doigt, mais à environ 1 cm, à l'endroit où il donnerait le **Mi** : $3/5 \times 33 = 19{,}8$ cm, ce qui expliquerait **Si**$_4$.

L'archet travaillant à 5,5 cm environ du chevalet, donne un fuseau primaire d'environ 11 cm ce qui correspond à 3 fuseaux pour la corde entière, donc à l'harmonique 3 : **Ré**$_4$ (résultat en accord avec l'expérience).

Raymond WEBER, Inspecteur d e l'Enseignement de la Musique dans les Ecoles de la Ville de Paris, vient d'être promu Chevalier de la Légion d'Honneur.

Cette nouvelle réjouira les lecteurs de « L'E. M. » et singulièrement ceux qui l'ont connu : anciens élèves du Cours Normal, professeurs qui furent placés sous son autorité. Autorité humaine et toujours courtoise.

L'honneur qui est fait à notre collègue et ami consacre une vie professionnelle toute de dévouement à la jeunesse, à la cause de la musique et à son enseignement.

Que Raymond WEBER veuille bien trouver ici les félicitations de « L'E. M. », de tous ses lecteurs, auxquelles s'ajoutent les miennes, affectueuses.

André Musson.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Paraphrasant Alain dans lequel j'aime parfois me reperdre, j'imagine volontiers le disque comme un monstre sacré. C'est un mot qui désigne à la fois le pire et le meilleur. Comme la paix, comme le mur, comme le foyer, le disque a deux faces sans jeu de mot. Janus gardien de trésors sonores, il absorbe son énergie aux forces vives de la musique et la restitue au gré de l'auditeur : fantaisie qui suscite l'audition de telle ou telle tranche du passé, de tel ou tel état d'âme, de telle ou telle réalisation artistique ou technique. Mais dans quelles conditions restitue-t-il ce dépôt précieux caché dans ses sillons ? Dans un calme souhaitable ? Sur un appareil valable ? Autant de questions auxquelles il est impossible de répondre... N'est-ce pas merveille de considérer d'une part toute une architecture mobile, fixée en un instantané qui est bonheur et plaie à la fois, de l'autre un creux humain prêt à remodeler. Un vide attentif, éloquent comme est un vide... Et puis un simple geste déclenche le miracle : comme Proust émerveillé, nous écoutons, par delà le bloc de vynilite un feu sonore qui s'agite à l'instar d'une bête et qui découvre l'homme. Quel homme multiple se dresse face à l'auditeur de ces disques d'hiver qui réchauffent le cœur et animent le foyer ?... L'homme de la Renaissance avec des Chants et Madrigaux, psaumes de la Réforme française et allemande, l'instrumentiste avec une série de réalisations pédagogiques, des confidences propres au concert de chambre — une surprise de choix y attend d'ailleurs l'amateur — et, pour terminer, quelques grandes pages symphoniques.

A. Musiques vocales de la Renaissance et du Baroque

Une anthologie très remarquable ce mois, dans laquelle un seul disque présente quelques faiblesses qu'il me coûtera de devoir signaler plus loin ; la palme s'impose pour le merveilleux *Heinrich Schütz Choir* que dirige Roger Morrington. Mais procédons par ordre en ouvrant le concert avec *The Purcell Consort of voices* (direction Grayton Burgess) et *The Elisabeth Consort of viols* enrichi d'un clavecin (Andrew Davis), de flûtes traversières et à bec (David Munrow et Richard Lee) et d'un luth (James Tyler). Il s'agit d'un Concert français intitulé *Doulce Mémoire*, qui vient à son heure pour fêter le premier Noël de Common Market, et où l'on entendra tout attendri nos bons vieux chansonniers dans leurs chefs-d'œuvre : Claudin de SERMIZY (*Auprès de vous*, en deux versions), Claude LE JEUNE (*Ce n'est que fiel ; La belle aronde ; Comment pensez-vous ? Revecy venir le printemps ; Qu'est devenu ce bel œil ? Debat la noste trille en May*), Guillaume COSTELEY (*Mignonne, allons voir si la rose*), Roland de LASSUS (*Margot lobourez les vignes, la nuit froide et sombre*), Pierre SANDRIN (*Doulce mémoire* arrang. CABEZON, *M'amye tant honneste* arrang. GERVAISE), Antoine de BERTRAND (*Je suis un demi-dieu*), F. de BOIS (*Je suis déshéritée*), Clément JANEQUIN (*La plus belle de la ville*), Pierre de MANCHICOURT (*Doulce mémoire*), Pierre BONNET (*Francion vint l'autre jour*), Pierre CERTON (*Que n'estelle*), ARCADELT (*Margot labourez les vignes*)... Cette longue liste montre l'éclectisme qui a présidé à cette réalisation ARGO, techniquement irréprochable (1).

Le disque suivant, dont on aimerait dire tant de bien à cause même de la ferveur qui l'anime, est parfois décevant, brouillon et la justesse n'y est pas toujours de rigueur. Il y a certes des circonstances atténuantes mais ce n'est cependant pas la première fois qu'un trombone dialogue avec un orgue !... Et puis les voix, notamment les ténors, naviguent souvent autour de l'épure harmonique : cela fait un tantinet non tempéré, il est vrai... Et puis, si l'auditeur prend la peine — qui sera vite plaisir ! — de lire la notice impeccable d'Edith Weber, il aura tôt fait d'ouvrir les portes de l'Histoire, de s'intégrer dans le complexe huguenot : il considérera alors sous un angle peut-être moins artistique mais plus « fidèle » cette *Anthologie du Psaume de Claude Goudimel à nos jours* signée chez VOGUE par la Maîtrise de l'Oratoire du Louvre sous la direction de Horace Hornung, un ensemble de cuivres avec Pierre Gabard, trompette solo, et Marie-Louise Girod à l'orgue. Réalisé en octobre 1972 pour les cérémonies du Quatrième centenaire de la mort de l'Amiral de Coligny et de Claude Goudimel, ce disque est un véritable documentaire de l'évolution du psaume ; plusieurs pièces sont en effet présentées dans la polyphonie originale note contre note, puis en des versions fleuries de l'époque ; ou bien encore des versions française et allemande sont mises en parallèle ; des paraphrases instrumentales des siècles suivants et jusqu'à nos jours figurent également. Nous sommes ainsi conviés à entendre des pages de Claude LE JEUNE (1612), Loys BOURGEOIS (1547), Arthur HONEGGER (1941), Matthias GREITER (1525), K. OTHMAYR (1539), Claude GOUDIMEL (1568), J.S. BACH (1728), Richard CRASSOT (1564), A. CELLIER (1961), M.L. GIROD (1972), R.L. PIACHAUD (1936), Roger VUATAZ (1936). Beaucoup d'enthousiasme, de générosité et, par surcroît, un document pédagogique intéressant (2).

ARCO m'a permis d'ouvrir cette discothèque avec un concert de chansons françaises de la Renaissance. Voici maintenant, ami musicien, un triptyque exceptionnel qui te fera passer plus d'un frisson dans le dos et te procurera les plus grandes joies : en premier lieu, un ensemble de *Madrigaux* de Claudio MONTEVERDI (1567-1643) pour lesquels le très remarquable *Henrich Schütz Choir*, que dirige avec une intelligente sensibilité Roger Norrington, s'adjoint deux violons (Jose-Luis Garcia, Peter Carter), un alto (Quintin Ballardie), un cello (Olga Hedgedus), une contrebasse (Simon Carrington) et un clavecin (Jonathan Hinden). Les plus belles réalisations d'avant-guerre par l'Ensemble de Nadia Boulanger peuvent être confrontées avec cette gravure sans qu'elle ait à en pâtir : c'est là, certes, un beau compliment. Kenneth Bowen, ténor, chante avec infiniment d'élégance le *Ballo* avec chœurs et instruments *Movete al mio bel suon*, extrait du *Huitième Livre* (1638) alors que *Hor ch'el ciel e la terra* (Livre VIII également) révèle les plus extraordinaires possibilités de nuances de cet ensemble exceptionnel. Le programme comporte encore deux pièces du Livre VIII (*Altri canti di Marte, Ardo Avvampo*), une du Livre V de 1605 (*Questi vaghi concenti*) et *O Ciechi il tanto affaticar* de la *Selva morale e spirituale* (1640). Les textes littéraires sont accompagnés d'une traduction anglaise (3).

On retrouve les mêmes qualités musicales, la même fine sensibilité, la même élégance dans les deux disques

suivants, également parus chez ARGO et pour lesquels l'*Heinrich Schütz Choir* fait appel à de nouveaux collaborateurs, notamment Ian Partridge pour le rôle du récitant dans la belle *Historia der Geburt Jesu Christi* d'Heinrich SCHUTZ (1585-1672) dont la parution au catalogue sera appréciée entre autres par les responsables de section A 6 (4). Enfin, un dernier disque rassemble quelques-unes des plus belles compositions chorales du vieux maître allemand : Psaume VI (*Ach Herr, straf mich nicht*), VIII (*Herr unser Herrscher*), LXXXIV (*Wie lieblich*), XCVI (*Cantate Domino*) et CXXII (*Ich freu mich des*) auxquels s'ajoutent *Unser Herr Jesus* et un *Magnificat* allemand : voix et instruments sont splendidement mêlés (5). Outre une notice étoffée en anglais, chacun de ces trois disques renferme le texte littéraire original et sa traduction anglaise.

B. Musique instrumentale

J'ai dit dans notre dernière livraison l'intérêt fondamental que présente pour chacun de nous, les enregistrements de présentations d'instruments de l'orchestre réalisés par MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges à Strasbourg, dont les fiches techniques sont connues de tous. Je m'étais arrêté sur le n° 1 qui présente les Bois autour de la *Petite Symphonie* de Charles GOUNOD (1818-1893) (6) et sur le numéro 2 au cours duquel les *Fanfares liturgiques* d'Henri TOMASI (1901) servent de prétexte à une parade des cuivres (7). Voici maintenant les numéros 3 (*les cordes*) et 4 (*la percussion*). Les cordes débutent opportunément par le luth qui permet pour le moins d'évoquer la lutherie. L'audition et la présentation de cet instrument enchaînent sans discontinuer avec le quatuor d'archets moderne. Suit l'audition (commentée selon des principes éprouvés des *Danses et airs anciens pour le luth* transcrits en une *Troisième Suite pour cordes* d'Ottorino RESPIGHI (1879-1936) : *Italia, Air de Cour, Sicilienne, Passacaille* (8).

Le Quatrième disque est évidemment consacré à la famille des percussions : on imagine l'émerveillement que peut susciter la collaboration des *Percussions de Strasbourg*, qui font défiler devant nos oreilles éblouies tout le peuple des marteaux, frotteurs, résonateurs imaginables, depuis les agrestes *cencerros* (cloches de vache) jusqu'à l'insolite *planche à laver*, sans oublier évidemment les xylophones, marimbas et plus classiques timbales. Une absence regrettée néanmoins : celle du tambour à corde. Non pas le tambour de Béarn, mais le *rugisseur* (*cuico*) dont Varèse s'est magistralement servi dans *Ionisation*.

L'illustration sonore est une piquante *Suite en douze tons* de Pierre GABAYE (né en 1928) qui exploite avec une finesse et une virtuosité remarquables les possibilités des percussions : le musicien s'est réellement amusé à composer une succession de tableaux poétiques parfois d'un humour irrésistible comme le *Charleston* (Tableau VI). L'ensemble, qui comporte piano, harpe et percussion de l'Orchestre Symphonique de Strasbourg, mérite tous les éloges ainsi que son chef, Marius Briançon et les conseillers techniques, A. et C. Jungblut (9).

Dans le même esprit, une marque qui m'est chère pour ses réalisations antérieures : la S.E.R.P., 6, rue de Beaune Paris VII[e], inaugure une collection de disques d'initiation musicale avec une première gravure consacrée à la présentation du piano. Sur une face sont passés en revue les divers registres, les possibilités d'émission, les styles. Tout cela de la manière la plus claire, par l'excellent artiste Jean-Pierre Armengaud dont le texte est lu par G. Buhr. Accoutumé par son activité au service des *Musigrains* à s'adresser à de jeunes auditoires, Jean-Pierre Armengaud sait trouver le commentaire précis sans pédanterie, celui qui porte immédiatement. La seconde face est une démonstration des qualités d'interprète de Jean-Pierre Armengaud qui joue 32 *variations en Ut mineur* de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827), le *Sonnet* 104 *de Pétrarque* de Franz LISZT (1811-1886) et *Noël*, extrait des *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier MESSIAEN (né en 1908) : ce nonobstant les exemples parfois développés de l'autre face. Un très bon disque pour nos classes (10).

C. Musique de clavier

Il peut sembler paradoxal d'avoir intégré le disque (10) dans la rubrique précédente : l'orientation nettement didactique de la face 2 justifie sans doute ce classement, mais la face 1 aurait voulu qu'il fut recensé ici... Nous y renvoyons donc le lecteur et abordons cette anthologie du clavier avec un intéressant concert Domenico SCARLATTI (1685-1757) donné par Gustav Leonhardt, claveciniste néerlandais. En l'occurrence, dix *Sonates* dédiées à la Reine Maria-Barbara de Portugal et jouées sur un instrument construit par Martin Skowroneck de Brême d'après un J.D. Duelcken d'Anvers de 1745. C'est un disque HARMONIA MUNDI (11).

Au même catalogue, Jörg Demus vient de réaliser un récital de piano César FRANCK (1822-1890) qui fera les délices de tous les connaisseurs avec deux aspects nettement différents de son talent : d'une part les pages géniales d'un maître du clavier avec *Prélude, Choral et fugue* ou la transcription, due à Franck lui-même, de *Prélude, fugue et variation*. A côté de ces deux grands triptyques, toute une série de petites pages puisées au hasard des deux recueils intitulés *L'organiste*. Elles révèlent un côté poétique, simple et familier du *Pater Seraphicus* qui n'est pas sans séduction et que Jörg Demus met en parallèle, dans son texte de présentation, sans même qu'on s'en offusque, avec l'*Album pour la Jeunesse*. Une découverte intéressante, parfaitement interprétée (12).

D. Musique de chambre

Un choix riche s'offre à nous en ce début d'année : choix étalé sur un siècle et plus, de Schubert à Bartok, et où les moments privilégiés ne manquent pas.

En premier lieu chez DECCA, deux œuvres d'exception que leur auteur, Franz SCHUBERT (1797-1828), n'entendit jamais : d'une part le fragment de Quatuor op. posthume (*Quartettsatz*) en Ut mineur, composé en 1820 et qui resta inachevé pour une raison inconnue ; d'autre part, le monumental *Quintette en Ut majeur op.* 163, surnommé la *Charte du Romantisme*, écrit durant les derniers mois de la vie de Schubert et dont la création n'eut lieu qu'en 1850. L'interprétation du *Weller Quartet* est remarquable (13).

Le climat énigmatique du *Trio avec piano n°* 1 en Si majeur op. 8 de Johannes BRAHMS (1833-1897) est assez éloigné de l'œuvre de Schubert dont nous venons de parler : bien qu'indubitablement schumannien, il n'a pas la flamme dévorante de l'œuvre précédente, illuminée à proprement parler. Mais en dépit de la moue que cette page de jeunesse, souvent retouchée, avait suscité chez

Clara, il faut lui reconnaître une générosité et une musicalité prometteuses. Le *Trio de Trieste* (Dario de Rosa au piano, Renato Zanettovitch, violoniste et Amedeo Baldovino au cello) sert l'œuvre avec un talent chaleureux (14).

Pierre d'achoppement pour les interprètes, les Quatuors de Claude DEBUSSY (1862-1918) et Maurice RAVEL (1875-1937) paraissent en une nouvelle interprétation chez DEUTSCHE GRAMMOPHON. En effet, après celle du *Quatuor Loewenguth* — à marquer de rouge encore qu'elle n'ait point réussi à faire oublier le *Quatuor Calvet* — voici le *La Salle Quartett,* composé de Walter Levin et Henry Meyer, violons, Peter Kamnitzer, alto et Jack Kirstein, cello. C'est très bien, parfaitement travaillé quoique un peu lourd dans le devenir du phrasé, les tempos paraissant parfois un peu en deçà de ce qu'on attendrait. Mais bast, ces Français sont terribles lorsqu'on touche à leur musique : fasse au fond le ciel que Claude de France et le Maître de *Daphnis et Chloé* fussent toujours aussi bien servis ! (15).

Pour couronner cette rubrique « Musique de chambre », voici la surprise annoncée et qui représente, en fait, un véritable événement discographique : la réapparition au catalogue, dans la marque VALOIS, du Quatuor Végh, silencieux dans les studios d'enregistrement depuis deux lustres. Toujours composé de Sandor Végh, Sandor Zoldy, Georges Janzer et Paul Szabo, cet ensemble prestigieux signe une nouvelle gravure non moins prestigieuse, celle des *Six Quatuors à cordes* de Béla *BARTOK* (1881-1945). Il ne s'agit pas, comme on serait tenté de le croire, d'une réédition du célèbre enregistrement déjà réalisé par les mêmes artistes il y a une vingtaine d'années lequel demeurait, en dépit des faiblesses de la technique d'enregistrement, la gravure de référence que n'avaient pu faire déprécier celles des Quatuors Ramor (*Vox*), Juilliard (*Philips*), Parénin (*Véga*) Bartok (*Contrepoint*) et Hongrois (*DGG*). Il faut donc savoir gré à VALOIS d'avoir décidé les membres du *Quatuor Végh* à redonner une nouvelle version de la précédente, réalisée avec toutes les possibilités de l'actuelle haute-fidélité. Le connaisseur se réjouira de ce coffret de trois disques sous reliure pleine toile d'Alsace vert amande avec un motif décoratif vert olive au fer à chaud, d'inspiration géométrique, dû à Robert Planet. La notice d'Harry Halbreich est, comme on peut s'y attendre, pertinemment rédigée (16).

E. Œuvres symphoniques

J'ai signalé voici peu de temps la sortie « sur le marché » (l'expression est vulgaire, mais convient parfaitement) d'une nouvelle collection mfp : MUSIC FOR PLEASURE. Je reçois le premier enregistrement classique consistant en deux disques réunis sous une pochette double. J'avais cru en toute bonne foi que la caractéristique de cette collection serait le petit format 17 cm présenté sur tourniquets. Si les tourniquets sont de rigueur en guise de présentoirs, le format n'y est plus et je me trouve en présence de deux 30 cm, manufacturés E.M.I. et vendus au prix courant des collections grande diffusion. Il s'agit des *Huitième* et *Neuvième Symphonie* de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) dans une exécution sans grand tonus, mais honnête de William Steinberg avec le Pittsburgh Symphony Orchestra, les solistes étant Elia Lee (soprano), Johanna Simon (mezzo), Richard Kness (ténor), Thomas Paul (basse ?) et le

Mendelssohn Choir de Pittsburgh. Les images de la pochette sont, on était en droit de le craindre, empruntées aux évolutions de Maurice Béjart sur les tracés géométriques à même le sol. On y voit donc des croupions tendus pour on ne sait quoi, pas même une ronde autour du monde : on aurait quasi préféré une image du « grand métingue du métropolitain », sans doute plus évocatrice de fraternité. Enfin... (17).

L'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Herbert von Karajan, égal à lui-même, publie un concert du meilleur goût romantique : il fera les délices des classes primaires, assurera au présentateur un succès total dans le premier, voire le second cycle ; il rendra en outre de grands services aux cours de danse, puisqu'il s'agit d'une « Invitation à la danse » dans laquelle se trouve réunies les pages les plus typiques du répertoire : *L'invitation à la valse* de Carl-Maria von Weber (1786-1826) dans l'orchestration d'Hector BERLIOZ (1803-1869). De celui-ci, le *Ballet des Sylphes* et le *Menuet des follets* de *La Damnation de Faust ;* la *Méphisto-Valse* de son ami Franz LISZT (1811-1886) ; les danses de *La Fiancée vendue* de Bedrich SMETANA (1824-1884 et le *Scherzo-capriccioso op.* 66 d'Antonin DVORAK 1841-1904) (18).

Alexander Nikolayevitch SCRIABINE (1875-1915) jouit depuis un certain temps d'un regain d'intérêt, voire d'une faveur dont on se féliciterait si elle s'étendait à d'autres musiciens de la même génération toujours aussi oubliés, hélas ! Mais on a l'impression, lorsqu'on aborde ce sujet, de parler dans le désert. Bref, profitons

pour l'instant d'un beau *Poème du feu* op. 60 al. *Prométhée* pour chœurs et orchestre dont on s'étonnera qu'il ait été conçu treize années seulement après un intéressant *Concerto pour piano et orchestre* en Fa dièse mineur op. 20 également enregistré ici et qui est tout imprégné du souvenir de Frédéric Chopin. Les deux œuvres sont parfaitement interprétées par les *Ambrosian Singers et le London Philharmonic Orchestra* que dirige Lorin Maazel avec, en soliste, Vladimir Ashkenazy (19).

CATALOGUE

(1) **Doulce mémoire** : chansons françaises du XVIe siècle.
30/33 ARGO IMPORT. ZRG 667 Stéréo

(2) **Psaumes polyphoniques** de Goudimel à nos jours.
30/33 VOGUE CV 25.001 Stéréo

(3) **Cl. MONTEVERDI** - Madrigaux divers
30/33 ARGO IMPORT. ZRG 698 Stéréo

(4) **H. SCHUTZ** - Historia der Geburt Jesu Christi.
30/33 ARGO IMPORT. ZRG 671 Stéréo

(5) **H. SCHUTZ** - Cantata Domino : Motets à double chœur.
30/33 ARGO IMPORT. ZRG 666 Stéréo

(6) **Ch. GOUNOD** - Petite Symphonie pour vents.
Présentation du Groupe des bois.
30/33 Musique et Culture MC 3008 GU.

(7) **H. TOMASI** - Fanfares liturgiques.
Présentation du Groupe des cuivres.
30/33 Musique et Culture MC 3009 GU.

(8) **O. RESPIGHI** - Danses et airs anciens pour le luth.
Présentation du Groupe des cordes.
30/33 Musique et Culture MC3010 GU.

(9) **P. GABAYE** - Les douze tons.
Présentation du Groupe des percussions.
30/33 Musique et Culture MC 3011 GU.

(10) **BEETHOVEN** - 32 variations en Ut min. pour piano.
F. LISZT - Sonnet 104 de Pétrarque.
O. MESSIAEN - Noël (ext. des Vingt Regards).
Présentation du grand piano de concert.
30/33 S.E.R.P. MC 7020 B

(11) **D. SCARLATTI** - 10 Sonates pour clavecin.
30/33 HARMONIA MUNDI HMO 417 S

(12) **C. FRANK** - Prélude, Choral et Fugue.
Pièces diverses pour piano.
30/33 HARMONIA MUNDI HM 423 S

(13) **F. SCHUBERT** - Quintette en Ut majeur op. 163.
Quartettsatz en Ut m. op. posth.
30/33 7.086 B DECCA SXL 6481 Stéréo

(14) **J. BRAHMS** - Trio avec piano n° 1 en Si M. op. 8.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 156 Stéréo

(15) **C. DEBUSSY** - Quatuor en Sol mineur op. 10.
M. RAVEL - Quatuor à cordes en Fa majeur.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 235 Stéréo

(16) **B. BARTOK** - Six Quatuors à cordes.
Coffret 3 x 30/33 VALOIS CBM 23 MB 967/8/9 GU.

(17) **BEETHOVEN** - Symphonies nos VIII et IX.
2 x 30/33 MUSIC FOR PLEASURE mfp 6061/2 GU.

(18) **Invitation à la danse** - Œuvres de Weber, Berlioz, Liszt, Smetana, Dvorak.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 244 GU.

(19) **A. SCRIABINE** - Concerto pour piano op. 20.
Prométhée ou le poème du feu op. 60.
30/33 DECCA SXL 6527 Stéréo

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Il convient sans doute de mettre en vedette de cette chronique l'initiative, précieuse et rare, due à Alain PORRO, flûtiste et compositeur, mais aussi animateur du *Trio de Menton.* Chaque trimestre en effet, il propose, aux élèves, professeurs et parents du Lycée Pierre-et-Marie-Curie de Menton, un concert, donné dans l'établissement et dont l'entrée est « libre et gratuite ». Cette forme de prolongement des cours d'Education Musicale mérite d'être signalée et devrait bien être étendue et généralisée... Pour le concert de ce trimestre, le *Trio de Menton* a choisi la musique de chambre italienne du XVIIIe siècle ; c'est dire que le programme rassemblait les noms de Vinci, Martini, Geminiani, Locatelli, Scarlatti, Vivaldi et Corelli. Alain PORRO avait à ses côtés, Marie-Thérèse DUTHOIT au piano et la violoncelliste Raymonde SOLA.

Dans le même temps ou peu s'en faut, s'ouvrait à Nice la saison d'opéra. Entre le 10 novembre et le 10 avril, seront donnés deux ou trois fois : dix opéras, quatre opéras-comiques, et six opérettes, sans parler des sept créations ou reprises chorégraphiques. *L'Annonce faite à Marie,* de Renzo ROSSELLINI, d'après CLAUDEL, sera créée à Nice (5 et 7 janvier) avec ceux qui en furent les créateurs à Paris. Parmi les ballets, une création mondiale, *Le Roi de la Nuit,* de J.M. DAMASE. Parmi les étoiles qui figurent en tête de chaque distribution, j'ai relevé les noms de MONTSERRAT-CABALLE, Carlo BERGONZI, Mady MESPLE, et les artistes du théâtre Kirov de Leningrad, chanteront *Boris Godounov,* dans la version originale. A l'heure où notre chère Comédie-Française, l'année même du tricentenaire de Molière, ferme ses portes et où ses comédiens, « parce qu'il faut jouer avant tout » ; à l'heure où tant de Parisiens et de visiteurs déplorent la disparition de l'Opéra-Comique et où l'Opéra vogue vers un avenir qui pour être grandiose (sur le papier) n'en est que plus incertain (dans la réalité), comment ne pas signaler cette activité de l'Opéra de Nice ? Comment ne pas dire à tant de mélomanes parisiens : si vous voulez revoir *Werther* (15-17 décembre) ou *Hérodiade* (12-14 janvier), prenez le train pour Nice, puisqu'à Paris, hélas !...

Mais, à Nice, il y a encore l'Orchestre de l'O.R.T.F. Nice-Côte d'Azur, avec son chef Pol MULE, dont la saison promet d'être aussi brillante et chargée que la précédente. A Nice, il y a le Conservatoire et son illustre Directeur, Pierre COCHEREAU. A Nice, il y a le fastueux Palais de la Méditerranée qui, dans sa saison essentiellement théâtrale, recevra tout de même Igor OISTRAKH et Igor TCHERNICHEV, Los MACHUCAMBOS, l'*Orchestre Mozart de Salzbourg,* dirigé par Kurt REDEL, le pianiste Stanislas NEUHAUS, l'*Orchestre de Chambre d'Israël,* et... l'*Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo.*

Est-ce pour me fournir une transition ? Nous voici donc à Monte-Carlo, où pour la Fête Nationale (19 novembre) a été donnée *La Chauve-Souris* de Johann STRAUSS. Trois erreurs : une version française d'une affligeante lourdeur, un « numéro » de Robert MANUEL, au 3e acte, dont la trivialité abêtissait encore le dénouement, et puis, la direction de l'inévitable Georges SEBASTIAN qui a failli conduire l'orchestre et d'excellents chanteurs à la catastrophe. En contre-partie, des décors et costumes ravissants et ingénieux, une remarquable mise en scène, le concours exceptionnel du danseur Jacques CHAZOT et d'excellents chanteurs qui jouaient aussi bien qu'ils chantaient.

Mais, je le répète, à Monte-Carlo, ce qui sauvera toujours tout, c'est la qualité, l'homogénéité, la souplesse

de l'Orchestre National. Toutes ces qualités et quelques autres, il les a prouvées, lors du concert du 3 décembre. Passer de MAHLER à TCHAIKOVSKY, n'est déjà pas chose aisée. Répondre à la lisztienne et démoniaque interprétation que France CLIDAT donne du « 1er Concerto » (vous savez lequel ?...), frôlant l'extrême point de rupture avec ceux qui ont mission de « l'accompagner », c'est encore autre chose. Puis émerger de la pause, et avant une exécution colorée et puissante de *L'Oiseau de feu*, offrir au public monégasque et environnant une première audition mondiale, cela mérite tout de même un grand coup de chapeau, dont le chef, Marius CONSTANT, doit largement prendre sa part. Le compositeur : Luis DE PABLO, transfuge de « l'école » sérielle et qui a heureusement choisi la liberté. L'œuvre : *Oroïtaldi* (A la mémoire de...) mais bien plutôt un « poème pour orchestre » (et non un poème symphonique), sorte de lancinante invitation au voyage. l'écriture : temps et mesures sont remplacés par des « moments » numérotés de 1 à 5 et de durée très variable — le chef, se privant de sa baguette, les indique avec les doigts de la main droite. A l'intérieur de chacun de ces moments, la trame orchestrale se déroule plus ou moins librement, et l'on aimerait pouvoir risquer l'antithèse de rigueur libérale. Ainsi, les vagues qui, sur le rivage, éclatent ou viennent mourir selon un mouvement uniforme et pourtant sans cesse inégal. Le compositeur utilise avec un art consommé le grand orchestre , une nombreuse percussion avec célesta, harmonium et piano. Cela semble d'abord intéressant puis accroche les sens sinon le cœur. Ignorant que ce fut le sort de cet *Oiseau de feu* qu'il allait acclamer, le public a sifflé — pardon ! à Monte-Carlo, on « hue » — l'œuvre que d'aucuns applaudissaient en même temps. Saine réaction ! Juste réaction en tout cas car cette page méritait plus et mieux qu'une indifférence polie.

Il me reste peu de place pour une constatation qui me tient au cœur et que je ne puis remettre au mois prochain.

Les cinq grandes sociétés de conférences de la Côte d'Azur ont publié leurs programmes. Les meilleurs conférenciers actuels s'y succèdent presque toujours — je dis « presque » et l'on devinera sans peine pourquoi je me dois de ménager cette réserve ! — La richesse et la diversité des sujets traités provoquent notre admiration et l'embarras de notre choix, de Menton à Monte-Carlo, et de Nice à Antibes et Cannes : la science y voisine avec l'art, la philosophie avec les voyages, et les évocations du passé avec les grands problèmes du futur. Pourquoi faut-il que la musique y soit aussi peu présente ? Certes, on aperçoit les noms de MILHAUD, POULENC et des musiciens de DIAGHILEV ; mais la part faite à la musique est bien modeste. On me dit que la conférence « musicale » pose le problème des auditions indispensables ; mais l'enregistrement ne peut-il permettre de résoudre le problème ? Alors ?... On ne saurait pourtant parler d'indifférence ou de bouderie de la part du public. C'est pourquoi à l'heure où la musique retrouve enfin son droit de cité au Lycée et à la Faculté, il est éminemment souhaitable qu'elle n'apparaisse pas comme le parent pauvre, l'invitée occasionnelle dans ces banquets de l'esprit auxquels nous convient, avec tant d'à-propos et d'éclectisme, les sociétés dont je parle. Ce n'est pas ici un reproche mais un vœu. Un Vœu qui s'ajoute à tous ceux que je forme pour nos lecteurs en cette dernière chronique de 1972 qui sera aussi la première de l'an nouveau...

---

par Henri BARRAIL

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

A LA DECOUVERTE DES RYTHMES ET DES SONS

(Eveil du sens rythmique et de la sensibilité musicale par la culture du mouvement et les jeux musicaux), par S. PETIT, inspectrice des écoles maternelle, et G. DELAUNAY, conseillère pédagogique. - Cahiers de pédagogie moderne nº 44. Collection Bourrelier. - Librairie Armand Colin. - 27 F.

Un jeune pédagogue me disait d'un ton décidé : « Moi, je ne les prends pas avant six ans. » J'avais grande envie de lui demander : « Etes-vous capable de les prendre avant six ans ? » Pour pouvoir le faire, il faut des qualités psychologiques et musicales qui ne sont pas à la portée du premier venu.

Ainsi s'exprime Edgar Willems dans « la préparation musicale des tout-petits (Editions Foetish).

Il importe avant tout que l'enfant puisse s'épanouir librement dans sa spontanéité. Le rôle de l'éducatrice consiste alors à suggérer, et à intégrer ces élans dans un ensemble harmonieux. Tels sont les principes qui ont guidé S. Petit et G. Delaunay dans l'ouvrage qu'elles publient, qui est le fruit d'une grande expérience pédagogique.

Il comporte tout d'abord un bref rappel des connaissances à posséder sur le plan psychologique, pédagogique et musical, puis un plan détaillé d'études prévu pour une évolution de l'enfant en trois étapes successives. Au cours de la première, l'enfant joue. Il accompagne son chant en frappant dans ses mains. On lui apprend à distinguer, par des jeux, des sons de hauteur et de timbres différents.

Au cours de l'étape suivante, il est apte à pratiquer les jeux de mains, les rondes, les jeux d'ensemble musicaux. Il accompagne son chant avec les percussions et les instruments mélodiques.

La troisième étape est celle qui permet le plus grand nombre d'activités : jeux, évolutions, mouvements d'expression corporelle. L'enfant prend conscience des structures musicales, joue sur les instruments, reproduit des rythmes, invente de petites mélodies.

La précision et l'abondance des exercices décrits rendent aisée l'application de ce livre. Les institutrices trouveront maintes suggestions facilement réalisables.

Ce livre remarquable est complété par des comptes rendus de quelques séances, par un répertoire de musique instrumentale pour auditions musicales et par 150 chants populaires notés, paroles et musique.



GRAMMAIRE ELEMENTAIRE DE LA MUSIQUE

de Pierre Doury, directeur de l'école nationale de musique de Saint-Maur. - (Editions Choudens) - 29,55 F.

« Un aspect pernicieux de la théorie traditionnelle consiste dans le fait que l'élément le plus important de la musique : le rythme n'est pas abordé fondamentalement. Il est remplacé par l'étude de la mesure, de la métrique en général, au point que des générations de « musiciens » ont pu confondre ces deux notions au plus grand mépris d'une étude intelligente du discours musical et du phrasé. »

Aussi Pierre Doury consacre-t-il la première partie de sa grammaire à l'organisation rythmique du langage musical dont les structures sont identiques à celles du langage parlé (période, phrase, membre de phrase, incise, mot). Il étudie dans des chapitres successifs : le rythme du mot, l'organisation rythmique de l'incise et du membre de phrase, la phrase musicale de l'incise et du membre de phrase, la phrase musicale et enfin la période. De nombreux exemples empruntés à de grands compositeurs classiques illustrent le texte. Une fois les premières notions assimilées, l'enfant sera en mesure de pratiquer l'analyse stylistique des fragments musicaux qu'on pourra lui donner à titre d'exercices et plus tard de faire les dictées musicales de Pierre Doury.

Toute cette première partie est particulièrement originale. Les trois suivantes sont consacrées à des notions théoriques plus traditionnelles : constitution de l'échelle générale des sons, du langage tonal classique (intervalles, fonctions tonales, rapport des tonalités, etc.), et à l'écriture musicale. L'ensemble est bien présenté.



GRAMMAIRE DE LA LANGUE MUSICALE

de Pierre Doury - (Choudens éditeur) - 32,25 F.

Cet ouvrage suit le même plan que le précédent, mais s'adresse à des élèves plus avancés.

« Cet ouvrage n'est pas une théorie mais un ensemble de constatations qui découlent de la connaissance intime de la musique. Il résume donc ce qui est nécessaite à cette connaissance. »

La première partie est consacrée à l'organisation rythmique du langage musical. Dans la deuxième qui traite de la constitution générale des sons, l'auteur traite du phénomène de la résonnance naturelle, de l'échelle pythagoricienne, de l'échelle de Zarlino, de la gamme tempérée.

La troisième partie traite du langage tonal classique (intervalles, échelles de transposition, modulations), la quatrième de l'écriture musicale.

Ce livre s'ouvre sur une préface élogieuse de Marcel Landowski.



COURS DE DICTEE MUSICALE

de Pierre Doury, comprenant le livre du professeur et 12 dictées enregistrées sur 8 disques vendus obligatoirement avec l'ouvrage. - (Editions Choudens) 133,85 F.

« Ce cours est conçu pour les élèves des degrés élémentaires des écoles nationales de musique et des Conservatoires Régionaux. Il est destiné à donner une formation musicale complète basée sur la connaissance approfondie du langage musical. Il constitue une suite logique aux méthodes actives d'initiation dont il conserve l'esprit pédagogique.

Il ne concerne dans un premier temps que le domaine du langage tonal. Un travail identique, réalisé dans

le même sens sera poursuivi sur des œuvres de musique contemporaine.

Les dictées proposées sont le prolongement pratique de la grammaire de la langue musicale. »

Le livre du maître comporte le texte de douze dictées, dont la ligne mélodique est extraite d'œuvres classiques (symphonies, quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven...) avec, en regard, l'analyse de chaque texte. Il est précédé de conseils sur la manière de pratiquer la dictée.

A la première (ou deuxième) audition du texte intégral, l'élève note les structures (cadences, phrases...). Dans un deuxième stade, et après correction, il note le rythme seul, puis la mesure, enfin la hauteur des sons. Il apprendra le texte par cœur pour être en mesure de le re-écrire de mémoire.

Les dictées sont enregistrées au violon (seul) par Gérard Jarry, soit sur 8 disques 33 tours 17 cm, soit sur bande magnétique. Chaque dictée est jouée intégralement, puis par membre de phrase repris deux fois et enchaîné au fragment suivant. La dictée est rejouée en entier pour terminer.

Il nous faut féliciter Pierre Doury pour ce travail remarquable qui met les élèves directement en contact avec les chefs-d'œuvre de la musique, dont l'analyse facilite l'assimilation et la compréhension profonde.

Notons pour terminer que l'éditeur publie les « 12 dictées musicales extraites du cours de dictées musicales » (19,35 F) sur fiche avec le corrigé, destinées aux élèves, les disques pouvant être vendus séparément à l'unité.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE
LES MUSIGRAINS

(11, rue Saint-Louis-en-l'Ile - 75004 Paris - Tél. 033.10.34)

CYCLE PPREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS. — Pour les enfants de 8 à 12 ans : mercredi 17 janvier 1973 à 14 h 30 - 16 h et 17 h 30, Théâtre des Champs-Elysées.

L'ENFANCE DE JOHANNES BRAHMS

avec le concours d'Yves HENRY, élève de Pierre SANCAN - piano, et de Maxime THOLANCE, élève de P.B. DOUKAN - violon.
Orchestre des Concerts Lamoureux sous la Direction de Robert Blot.

Partie Culturelle : Germaine Arbeau-Bonnefoy.

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE

(61, rue Paul-Machy, B. P. 17, 53340 Rosendael)

Une série de concerts est prévue pour la région parisienne en 1973. D'autres concerts sont envisagés dans plusieurs maisons de la Jeunesse et de la Culture.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY (FRANCE)

(10, rue J.J.-Rousseau, 74000 Annecy - Tél. (50) 45.43.06)

7e session du 7 au 24 avril 1973.

Cours instrumentaux. — flûte, Roger Bourdin - guitare, Oscar Caceres - violon, musique de chambre, Joseph Calvet - violoncelle, Reine Flachot - clavecin, Isabelle Nef - piano, Eliane Richepin - analyse harmonique, Amy Dommel-Dieny - concerts avec orchestre - etc...

Date limite d'inscription : 16 mars 1973.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France



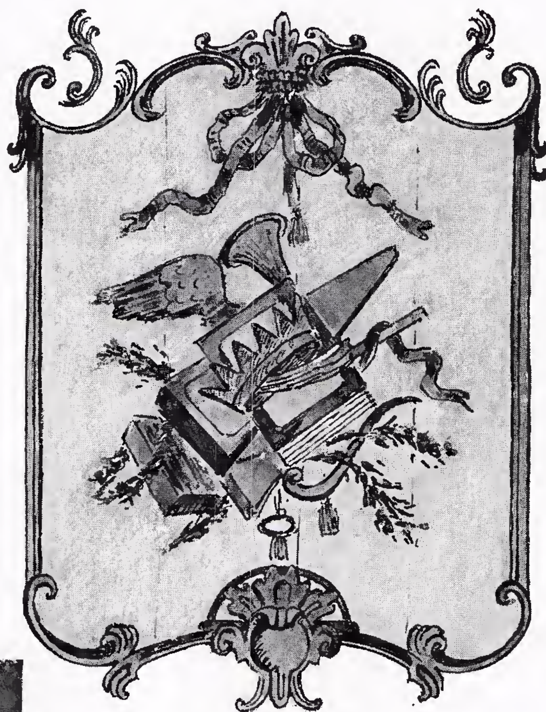
SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés)

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales A et D (y compris A 6 option musique).

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

icn - vaux-le-pénil - 437.29.28 | Dépôt légal 1er trim. 1973 | Directeur-Gérant : A. MUSSON.